أوروبـــا

أسطورة اختطاف أوروبا ابنة ملك صور الجميلة

غستاف بنيامين شفاب (1792-1850) G. B. Schwab شاعرٌ من مقاطعة شفابن الألمانية . لكنّ شهرته لاتعودُ إلى أغـانيـه وأشعـاره بقـدر ماتـرجـع إلى نشراته ، والمجموعات الشعرية التي أخرجها لشعراء آخرين ، وتـرجمـاتـه ، وقـراءاتـه النقدية ، ودراساته التربوية ؛ كُلُ ذلك خلّد اسمهُ في التاريخ الألماني الأدبي . وأهمُّ المجموعـات الأدبيـة التي ارتبط اسمُهُ بها المجموعة المسمّاة : «أجمل الأساطير القديمة» (1838-1840) . من هذه الأسـاطـير نُوردُ هنـا الأسطورة المتعلّقة باختطاف أوروبا الجميلة ؛ ابنة ملك صور . كُتب هذا النص عام 1838 . وأسلوبُهُ المتسم بالمبالغة وغرائب الكلمات هو الذي كان مستعملاً آنذاك .

نشأت الفتـاة أوروبـا في بلاد صور وصيـدا ؛ وترعرعت في كنف والـدهـا الملك أغنور؛ في أعطاف النعمة والعزّ وعزلة القصـور. في إحـدى ليـالي السعـادة والحُلُم تلك خالطت خلدها رؤيا من تلك الرؤى الصادقة. فقد شهدت قارتين في ملامـح امـرأتـين متقـابلتين: آسية، والأرض الأخرى المقـابلة عبر البحـر. وقـد تشاجرت السيدتان على امتلاك أوروبـا. أمـا إحـدى السيـدتـين فكانت آسية؛ وتشبه في ملامحها سكان بلاد الفتاة أوروبا. وأمّا الأخرى فقد بدت غريبـة. وقـد حاولت آسيـة بكـل قوتها الدفاع عن أوروبا والاحتفاظ بها بحنان الأم وحرصها على فلذات أكبادها. قالت إنهـا طفلتهـا وَلَـدتهـا هي ، وأرضعتهـا. لكن المـرأة الـغـريبـة انقضت على الفتـاة ـ في الحُلُم ـ وتشبثت بها كغنيمـةٍ بين ذراعيهـا القـويتـين ؛ دون أن تستطيع أوروبا الانفـلات أو المقـاومـة. وما أن ابتعدت بها حتى خاطبتها قائلةً : «إنني أحملك كغنيمـةٍ لجوبيـتر، ربّ الأربـاب. فلا يحزُنـك ذلـك! فإنـه قَدَرُك» ! . وأفـاقت أوروبـا مدهـوشةً منخلعـة الفـؤاد؛ ذلـك أنّ وجـه سيـدة الليل كان مايزال واضحاً في مخيلتها وضوح النهار. وظلت أوروبا لمدةٍ جالسةً ساكنةً في فراشها ساهمة كأنما تنظر إلى السيدتين المتنازعتين عليهـا أمـام عينيهـا. وقد عبرت أخيراً عن هواجسها حول الحلم الذي تراآى لها في حديثٍ هامسٍ مع نفسها: «أي كائنٍ سماويٍ أرسل إليّ هذه الصُور؟ وأيُّ أضغاث أحلامٍ أسهـرت ليـلي، وأقلقت مضجعي في سلام قصـر أبي، وهدأة الليل وسكونه؟ ومن كانت تلك العقيلة الغريبة التي عرضت لي في الحُلُم؟ وما هذا الشوقُ العميق الذي أحسهُ الآن نحـوهـا وإليهـا؟! وأيُّ حُبٍّ ذاك الذي بدا في عينيها وهي تجتاحُني وتأخذني إليها؟ لترحمني الآلهة، وتجعل عاقبة هذا الحُلُم الغريب خيرا»!

وأنفجر الفجـر، وسطـع ضوءُ النهـار فلملم الليـل أذياله وانصـرف؛ فانصـرف معه الوسنُ، وانقضى زمنُ الحُلُم، ونـسـيت الفتـاة ماتـراآى لها أو تنـاسـتْـهُ، ومضت إلى انشغـالات النهـار ولهوه وفنونه. وكما هو شأن كل العذارى من بنات الملوك؛ فقد اجتمع حول أوروبا مع متوع النهار وارتفـاعـه رفيفٌ من رصيفـاتهـا النبيـلات؛ الـلاتي كنّ يرافقنهـا في النـزهـات، والأضحيات، ومناسبات الرقص واللهـو الجماعي. وقـد عقـدنَ العـزم اليـوم بقيادتها على المُضي إلى الروابي المزهرة المطلة على البحر لجمع طاقات الـزهـر والـورد، والاستمتـاع بالنُـور والنور، وهدير أمواج البحـر وأصـدائه. وكنّ جميعا يرتدين ملابس فاخرة عقدن فيهـا الأزهـار والـورود. أمّـا أوروبـا فكـانت ترتـدي ثوباً احتفالياً يخطف الأبصار بعقوده الذهبية، والصُور التزيينية التي يحفـل بها من أسـاطـير الآلهـة وحكاياها. أمّا المعطف الـرقيق الثمـين الذي أَلْقَتْهُ على أكتافها فقد كان من نسج العـاصفـة من وقتٍ قبل الزمان اصطنعه إله الزلازل نبتون ليهـديـه لليبيـا عندما كان يُحاولُ استعطافها وطلب يَدها. فقد فارق المعطف أكتاف ليبيا في وقتٍ ما، وتناقلته الأيدي حتى وصل إلى أُسرة أغنور التي توارثته أباً عن جدّ. بهذه المـلابس التي تشبه ملابس الزفاف، سارعت أوروبا على رأس زميـلاتهـا إلى الـروابي البحـرية، التي زيّنتها مئات أصنـاف الـورود والأزهـار. وسرعان ماتناثرت الفتيات في

كل اتجاه؛ كل منهن تبحث عن الزهرة التي تحبها لتصنع منها طاقةً معجبة. فمنهن واحدةٌ بدأت تجمع أزهار النرجس. وأخرى البيلسان. واختارت فتاةٌ ثالثةٌ زهر البنفسج الزكي الرائحة. وانصرفت رابعةٌ وخامسةٌ لجني أزهارٍ وورودٍ أخرى منتشرات في كل اتجاه. أمّا أوروبا التي انفردت عن زميلاتها فقد وجدت ضالتها المنشودة سريعاً على تلةٍ صغيرةٍ تعلو سائر زميلاتها كأنما هي بعناية إلهة الحب؛ فوقفت مشرعة طاقة وردٍ مشتعلة الحمرة. وعندما انتهين جميعاً من جمع طاقاتهن جلسن على العشب حول أميرتهن؛ وبدأن ينظمن الزهر والورد المجموع في عقودٍ وأكاليل وقد اعتزمن إهداء ذلك كله لجنيات الروابي بتعليقه على أغصان الاشجار المزدهرة الخُضرة، لكن لم يكن مقدّراً لهن أن ينعمن طويلاً بهذه الجلسة الوديعة المرحة؛ ذلك أنّ حياة أميرتهن سُرعان ماتدخلت فيها يد القدر؛ مثلما نبأها به حُلم الليلة الماضية. ذلك أنّ جوبيتر الكرونيدي حدث أنْ أفاق من بين ذراعي إلهة الحُب؛ التي نجحت وحدها في إخضاعه؛ ورأى أوروبا من عليائه ووقع في غرامها. لكنه لم يرد المضي لاخذها مباشرة خوفاً من غضب يونو الغيور؛ وخشية أن يخيف الفتاة أوروبا بغير داع؛ لذا فقد لجأ جوبيتر الخبيث إلى حيلة رهيبة. فقد قلبَ نفســه في صورة ثور. لكن أي ثور هو! إذ لم يكن كالثيران التي نراها في المروج كل يوم، أوكتلك التي أذلها النير وأرهقتها الأحمال الكثيرة التي تجرها في العربات. لا! لم يكن أيّ شيء من ذلك! كان ضخماً براّق الجلد، ضخم الرقبة طويلها. أمّا قرونُهُ فكانت حادة وقصيرة وشفافة كأنما صُنعت من لآلئ. أما لونه فكان أصفر ذهبياً؛ ويخالط جبينهُ خالٌ يلمعُ بين الفضية والبياض الناصع، ويتشكل كالهلال النامي. ووسط ذلك كلّه عينان تشتعلان حيوية ورغبة. وكان جوبيتر قبل أن يبدّل نفسه على الشكل الذي وصفناه قد دعا إليه ابنه مارس وقال له: ياولدي الحبيب! أيها اللبيب المطيع المنفذ لأوامري! هل ترى تلك الروابي الساحلية التي تظهرُ تحتنا؟ إنها فينيقيا! إنزل إليها، واطرد باتجاه ساحلها مواشي الملك أغنور حتى تصل إلى الساحل!. وذهب مارس لتنفيذ تعليمات والده دون أن يعلم مايقصُدهُ؛ وسُرعان ماكان جوبيتر المتحوِّل ثوراً قد انضم إلى القطعان التي كان ولده يطردها باتجاه الفتيات الجامعات لطاقات الزهر.

وانتشرت القطعان على الروابي بمنأى عن الفتيات؛ بينما انفرد جوبيتر المتحوِّل ثوراً من بينها، واتجه صوبهنّ. مضى كأنما يرعى العشب، وحلت في عينيه نظرات حانية ومطمئنة، وسطع مظهره كله لطفا وانسا وقد لاحظت الفتيات المظهر الرائع للثور، وأحببن أن يتقدم صوبهن لكي يلمسنه ويمسحن على ظهره الجميل. وكأنما أدرك الثورُ ذلك إذ سُرعان ماتقدم إليهن، ووقف أمام أوروبا مباشرةً. وانتفضت أوروبا واقفةً وتراجعت خطواتٍ كأنما أحست بالمفاجأة. لكن عندما استمر الثور واقفاً بهدوءٍ استردّت شجاعتها، وتقدمت باتجاهه ملوحة بطاقة الورود التي تحملها أمام عينيه وفمه وأقبل الثور يلحسُ طاقة الورد بل ويد الفتاة الناعمة. وبدا الثورُ لأوروبا لطيفاً ورائعاً فازدادت اقتراباً منه، وطبعت قُبلةً على جبينه! فعج الثور طرباً لا كعجيج الثيران؛ بل كأنما هو مزمارٌ رددت أصداءه الوديان؛ ثم رقد على أربعة أمام الأميرة المفتونة التي ازدادت مسحاً على ظهره الذي عرضه كأنما يرغب أن تركبه الأميرة. وصاحت أوروبا بزميلاتها أن يتقدمن فيركبن معها على ظهر الثور الذي قالت إنه يتّسع لأربع منهن على الأقل إذ يبدو كسفينةٍ عريضة رائعة. ولاحظت أوروبا لزميلاتها أن هذا الثور ليس كسائر الثيران؛ فهو رائع، وحنونٌ، ويفهم ويحسّ كما يُحسّ البشر ولاينقصهُ إلا أن يتكلم!. وبدأت أوروبا تأخذ العقودَ من زميلاتها وتعلقها على قرون الثور المعقوفة ثم تجرّأت فصعدت ظهره؛ بينما بقيت رفيقاتها مترددات.

ما أن أحس الثور بغنيمته الغافلة على ظهره حتى استوى واقفاً، ثم سار بها متهادياً على مهل بحيث لايُثيرُ فزعها؛ ومن جهةٍ ثانية بحيث لاتستطيع الفتيات الأخريات أن يماشينه. وهبط من الرابية متجها نحو البحر حتى إذا بلغ الشاطىء تسارعت خطواتهُ وحوافره تدقّ الأرض؛ وبقفزةٍ ضخمةٍ كان في البحر مخلفاً اليابسة وناسها وراءه. وعندها ما عاد يشبهُ في سيره ثوراً متهادياً بل حصاناً مجنحاً طائراً. واشتد بأوروبا الخوف من السقوط وسط الأمواج فتمسكت بإحدى يديها بقرن الثور المعقوف؛ وتشبثت باليد الأخرى بظهره، وراح هو يخوض بها الموج مثل سفينةٍ سريعةٍ؛ وريح البحر تتلاعب بملابسها وشعرها؛ وقد بدأ الشاطىء يغيبُ عن نظراتها الهلعة، ولم يعُد أحدٌ يسمع صُراخها أو يستطيع المجيء لنجدتها. وغابت الشمس، وما عادت الفتاة ترى غير الأمواج المتلاطمة من حولها، ونجوم السماء اللامعة فوقها. ومضى الليل وجاء نهارٌ جديدٌ، ومايزال الثور طائراً يشقُّ الأمواج. ومع أن الأمر استمر على ذلك طوال اليوم؛ فإن الثور ببراعته العجيبة حال دون أن تبتل ملابس أوروبا بالماء. وأخيراً قرابة المساء وصل الثور وغنيمته إلى ضفةٍ بعيدةٍ نائية. وأنزلها الثور

بهدوءٍ تحت شجرةٍ ظليلةٍ وسُرعان ما اختفى تماما لتلمح بعد لحظاتٍ رجلاً جميلاً يتقدم منها، ويعلمها أنه ملك كريت، وانه سوف يحميها إن حظي بشرف وسعادة امتلاكها. وبين الخوف والهلع والشعور بالوحدة أعطته أوروبا يدها علامة على الموافقة! وهكذا حظي جوبيتر بما أراد، لكنه عاد فاختفى أيضاً. وظلت أوروبا في غيبوبتها وتخدُّرها بعد مضيِّه فلم تستيقظ الا وقد علت الشمس في السماء. ونظرت الفتاةُ حولها بعيونٍ زائغةٍ فلم تر أحداً؛ وصرخت نائحة: أبي، أبي! ثم أدركت يأس الموقف الذي هي فيه، وبؤسه؛ فقالت: أنا الابنة العاقة! كيف يحق لي ان اصرخ باسم أبي؟! أي جنونٍ حلّ بي حتى كان ما كان! ما أهون الموت إذا قورن بالذنب الذي

لكن في الفضاء المتسع من حولها لم يظهر شيء من ذلك. بقيت الطبيعةُ المُسالمةُ، والشمس الساطعة، ولم تظهر الحيوانات البرية المفترسةُ التي رغبتها. وقفزت أوروبا واقفةً صارخةً: يا أوروبا البائسة! ألا تسمعين صوت والدك الذي يلعنك إن لم تُنه حياتك المليئة بالعار هذه؟! الا تملكين الشجاعة لشنق نفسك برباط وسطك إلى هذه الشجرة؟! أو لا ترين تلك الصخرة العالية التي كأنما تشير اليك لترمي نفسك من عليها إلى هذا البحر الهائج المتلاطم الأمواج؟!. أم أنك تفضلين الحياة كزوجةٍ ثانية لأحد أمراء البرابرة؛ تقضين وقت الوحدة الطويل كما يقضيه الأرقاء بالغزل والانتظار؟! هل هذا ماتفضلينه يا ابنة الملك العظيم؟!. وهكذا ظلت أوروبا تعذّب نفسها



ارتكبته! لكن ربما كان ذلك كله حلماً! فلست مذنبة فيما كان ويكون، وستأتي اليقظةُ بعد الحلم فينتهي البؤسُ كُله! لكن: لكن: لماذا كُلّ هذا؟! كيف اخترت ركوب ظهر ثور يخترق الأمواج على البقاء في الأمن والأمان بين رفيقات يجمعن الأزهار والورود؟!. همست بذلك كله وفركت عينيها بيديها كأنما تريد الاستيقاظ من ذلك الحُلم المفزع! لكنها نظرت من جديد فإذا المنظر لم يتغير: أشجارٌ، وصخورٌ، وأمواجٌ تضجُّ من بعيدٍ عند شاطيء تتكسر حوله. وعادت تتحدث إلى نفسها: آه! لو أنّ ذلك الثور الشرير يظهر من جديد! إذن لمزقت جلده بأظافري، ولكسرتُ قرونه التي بدت لأول وهلةٍ لطيفةً ومغرية! بعد أن تركتُ وطني ماذا بقي لي؟ أهونُ شيءٍ الموت! لقد تركتني الآلهة لمصيري! ليتها ترسل أسداً أو نمراً يحركه الجوعُ فيفترس هذه الأعضاء الجميلة، ويُريحني مما أنا فيه!

بأفكار الموت وخططه دون أن تملك الشجاعة لتنفيذ إحداها. وفجأة أحست وراءها بهمسٍ ضاحكٍ ساخر ومستمر؛ فالتفتت مرتعبة فإذا بها ترى في الافق الالهة فينوس بطلعتها النورانية، وإلى جانبها ولدها إله الحبّ بجناحيه المطويين. وتحدثت فينوس إلى الفتاة والابتسامةُ لاتفارقُ شفتيها: دعي غضبك وغيظك وسخطك! فالثور الكريه سيأتي إليك، ويناولك قرونه لكي تستطيعي تكسيرها! إنني أنا التي أرسلت اليك ذلك الحُلم في بيتك الأبوي! هوّني عليك يا أوروبا! فجوبيترهوَ الذي اختطفك وانت الآن الزوجة الأرضية لرب الأرباب الذي لا يُقهرُ! وسيُخلّدُ اسمُك عبر الاحقاب؛ ذلك أنّ العالم الغريب الذي يحتضنُك الآن صار اسْمهُ منذ الآن: أوروبا!

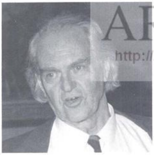
هل استقالت أوروبا المفكرة ؟!

ياسمينة أمقران

تأسّس لقاء أو ندوة رومربرغ Römerberggespräche بفرانكفورت عام 1972 . وتنعقد الندوةُ الثقافيةُ هذه سنوياً منذ ذلك الحين، بحيث صارت مؤسّسة من مؤسسات الحياة الفكرية بألمانيا الاتحادية . وقد فهمت الندوة مهمتها منذ البداية على أنها مناسبة للقاء مختصين في موضوعات ذات أهميةٍ وحضورٍ علميٍّ واجتماعيٍّ وسياسيٍّ ؛ بحيث يمكن التوصّلُ فيها عن طريق الجدل والنقاشات المفتوحة إلى أفكار جديدةٍ، وحلولٍ لمشكلاتٍ معقّدة ؛ تخدمُ في النهاية الرأي العام، والمصلحة العامة . وقد انعقدت الحلقة الخامسة عشرة من حلقات الندوة يومي 27 و28 مايو 1988 بفرانكفورت . وكان المنظّمون للندوة قد اتفقوا بعد أخذ وردٍّ على موضوع للحلقة السابقة الذكر عنوانه : «هل استقالت أوروبا المُفكرة؟» . وقد رأى هؤلاء أنّ هذا الاختيار كان صائباً في النهاية لما يُثيرهُ الموضوع من اهتمام، ولارتباطه استطراداً بقضايا وأسئلة معتبرة يثيرها العنوان نفسه مثل «أوروبا» كمصطلح ومجال حضاري، والقوى الفكرية الأوروبية أو الامكانيات، و«الزعامة الأوروبية» أو «السيادة الأوروبية» في العالم، وتراجعها أو فقدها . وقد امتلأت الندوة فعلاً أو هذه الحلقة منها بالكلمات المهمة، والأفكار المُثيرة، والبدائل الممكنة . لكننا سنعرضُ اختياراً موجزاً يقدم رؤوس الموضوعات، ولايسمح للأسف بعرض كل ماقيل ؛ بل خلاصةً مركّزةً لوقائع تلك الندوة البالغة الأهمية . والاسئلة والتساؤلات كثيرة في الواقع تحت العنوان الكبير- فإلى جانب السؤال عن تراجع الفكر الأوروبي أو استقالته ؛ يأتي أويسبق السؤال : هل كانت هناك أوروبا مفكرة أو سائدة فكراً؟ وإن لم تكن موجودة ؛ فكيف يمكن أن تستقيل؟! أسئلة وتساؤلات، وأجزاء وأمشاج أفكار، ولُعَبٌ ذهنية أو فلسفاتٌ عالية . وفي بعض الأحيان يتعذر التمييز. وتبقى الأسئلةُ على أي حالٍ مطروحة . والجواب ينتظر المستقبل . لكن رغم ذلك كله نستطيع أن نفكر ونتأمل ونأمل .

أمُوَرّثة أوروبا أم مَورُوثة

«هل سبق أن سادت أوروبا المفكِّرة (العالم)؟ وإذا كان الأمر كذلك فمتى كانت السيطرة لأوروبا الأخرى، أوروبا المادية؟» عن هذا الموضوع المُثير، وبهذا العنوان تحدث البرفسور هلمار هوفمان H. Hoffmann مدير البرامج الثقافية بجامعة فرانكفورت ؛ باسم الدائرة الثقافية ببلدية مدينة فرانكفورت . وتابع هوفمان قائلاً إنّ نزعة «المركزية الأوروبية» أثارت شكوكه واستهجانه منذ وقتٍ بعيدٍ ؛ لكنّ التأثير الواسع الذي كان لأوروبا في العالم وعليه ولمدةٍ



الأستاذ هلمار هوفمان مدير البرامج الثقافية بفرانكفورت

طويلةٍ لايمكنُ إنكاره . وقد استمر هذا التأثير، وهذا النفوذ الأوروبي في العالم حتى جاءت القطيعة الكبيرة أو الانهيار الكبير. إن ذلك لم يحدث بنشوب الحرب العالمية الثانية ؛ بل حدث قبل ذلك عندما سيطرت الفاشية على أجزاء من أوروبا ضاربة بذلك عرض الحائط بقيم الانسانية والتنوير الحضاري ؛ وهي القيم التي صنعت أوروبا المفكرة والعقلانية . وتبدو هذه الفكرة لأول وهلةٍ مُبالغةً في تأثير الفاشية على ما كان ويكون أو على أوروبا ومصائرها وصورتها . فهي لم تَسُدْ إلاّ في إيطاليا وألمانيا . ثم إنها لم تكن ظاهرةً فرديةً أو خاصةً بالشعبين الألماني والايطالي ؛ بل تعبيراً عن «مرضٍ مُعْدٍ» (= طاعون) كان

قد أصاب الحضارة الأوروبية فيما يبدو، وظهرت أعراضه أو انفجرت في إيطاليا وألمانيا؛ أما الحقيقة فإن أوروبا كلها كانت تعاني منه.

ومع هذا فحيثما ننظر اليوم - يتابع هوفمان - نجدُ آثار أوروبا ظاهرةً باقيةً بشكلٍ أو بآخر. والميول والاتجاهات الداعية للتخلي أو مصارعة التأثير الأوروبي، والعودة إلى الهوية الخاصة؛ هذه الاتجاهات والميول لا تُغيّر من واقع الأمر شيئاً: عمق التأثير الأوروبي وانتشار ظواهره. فهل تكون أوروبا اليوم، أوروبا مابعد الحرب الثانية هي المورِّثة أو الموروثة الكبرى في العملية الحضارية الضخمة التي تتكون في العادة من أخذ وعطاء؟ أم أنّ الأمر غير ذلك، وماتزال أوروبا المفكرة، أوروبا الحضارية «حيةً مزدهرة» تأخذ وتعطي وتُسهم؟! فمن بين أنقاض الحرب الثانية، وبعد جمود ظاهر طويل نسبياً عادت أوروبا تتحرك وتُعطي وتُسهم. وهذا الاهتمام الظاهر اليوم، والتساؤلات الدائرة حول أوروبا الحاضر والمستقبل؛ غرضها الاسهام في المحاولة الحضارية الأوروبية الجديدة، المحاولة التي ترى في أوروبا أكثر من مجالٍ اقتصاديٍ أو مادي.

فكر أوروبا أم أوروبا الفكر

وكان أوّل المحاضرين في الندوة دبلوماسيين أجنبيين. الأول سفير يوغوسلافيا في ألمانيا الاتحادية السيّد ميلان دراغوفيتش M. Dragovic والثاني لويجي فيتوريو غراف فراريس L. V. G. Ferraris الذي ظلّ سفيرا لايطاليا ببون لسنواتٍ طويلة. وقد بدأ الثاني منهما بطرح التساؤل الذي انعقدت في ظلّه الندوة بشكلٍ جديد: فهل نعني بأوروبا المفكِّرة أو الفكرية أو الروحيّة: روح أوروبا أو أوروبا الروح والفكر؟! وقد أكدّ غراف فرّاريس أنه لا يقصد من وراء ذلك التلاعُب بالألفاظ؛ بل إنّ التعبيرين المختلفين يمثلان مفهومين مختلفين لأوروبا. فالمقصود بروح أوروبا أو الروح الأوروبية المعالم البارزة التي تصنع الوحدة الثقافية لأوروبا الموروثة. لكن حتى في نطاق هذا الفهم لأوروبا يعرض سؤالٌ لابُد منه: فهل هناك اليوم وحدةٌ أوروبيةٌ ثقافية؟ بل هل كانت هناك وحدةٌ أوروبيةٌ في الثقافة؟ فحتى من الناحية الجغرافية يصعُب تحديد أوروبا. وهنا بالذات أورد غراف فراريس كلمةً لوزير الخارجية الألماني هانس ديتريش غينشر H.D. Genscher فيها: «إن أوروبا هي تعبيرٌ ثقافي اكثر مما هو جغرافي. انها مصطلحٌ فكريٌ وحضاريٌ يصعُبُ تحديدُهُ بوضوح».

ورأى فراريس ان الثقافة الأوروبية منذ القرن التاسع عشر أعطت العالم عدة قيم وتوجهات حضارية أهمها: فكرة الحرية، واحترام الفرد، والعقلنة. ولاشكَّ أنّ هناك مصطلحات وتعابير وقيماً مُقاربة في حضاراتٍ وثقافاتٍ أخرى؛ لكن أوروبا استطاعت أن تطوّر هذه القيم والمصطلحات، وتدفعها باتجاه الإزدهار والانتشار: «بطريقةٍ ثوريةٍ بحيث تلقاها العالم كُلُّهُ واتخذها قيماً له». فهل يكونُ افتئاتاً من جانبنا أن نزعم اليوم أنّ العالم كلّه تأورب»؟! لكنْ إذا قلنا ذلك؛ فإننا من جهةٍ ثانيةٍ نفقد الهوية الأوروبية الخاصة. فمنذ صارت الروح الحضارية الأوروبية عالمية، ومنذ تبنّتها شعوبٌ كثيرةٌ وصارت جزءاً من قيمها الخاصة - منذ ذلك الحين لم تعد تلك القيم



لويجي فراريس، سفير إيطاليا السابق ببون

أوروبية خاصة. وإذا كان الوضع حتى وقتٍ قريب أن الأفكار الكبرى كلّها كانت تأتي من أوروبا؛ فما هو الوَضْعُ اليوم؟ هل بوسع أوروبا بعد أن تُمدَّ العالم بأفكارٍ وإسهاماتٍ جديدة؟! على هذا التساؤل يجيب فراريس بالايجاب ويضيفُ إنّ السعي إلى «أوروبا التفكير والحضارة» المقصود منه «تطوير إسهامات أوروبا في حضارة العالم والعصر ولصالح البشرية كلها؛ وليس لصالح الشعوب الأوروبية وحدها». ويلاحظ المحاضر أن إحساس الأوروبيين بالتراجع بعد الحرب الثانية كان مردّه إلى إدراكهم لضياع العالم من قبضتهم أو ضياع دورهم كصُناع للنظام العالمي من جهة - وإلى شعور حكومات أوروبا بعجزها عن حلّ المشكلات الأوروبية أو الوطنية الداخلية وللاهتمام في الوقت نفسه بالموقع والدور العالميين. بيد أن أوروبا مختلفةٌ في هذا المجال عن بقية أنحاء العالم. فبسبب التعددية الأوروبية الداخلية؛ تمتلك أوروبا القابلية والقدرة على التآلف مع المواقف والظروف

الجديدة، كما تستطيع أن تجد طرقا ووسائل جديدة لحل المشكلات الداخلية من جهة، ووضع أوروبا المفكرة الحضارية موضع التنفيذ من جهةٍ ثانية، وذلك دونما نزعةٍ استعماريةٍ قديمةٍ أو السعي لاستعمار ثقافي.

لكن أين هي أوروبا، أوماهي أوروبا؟! على هذا السؤال الكبير يجيب فراريس: أوروبا ليست جغرافية، وليست تاريخاً موحداً، وليست ثقافةً واحدةً ذات لونٍ واحد. إنها تعدُّدٌ، وفروقاتٌ وتمايزاتٌ وتناقُضات، وعوالم فكرية. أما السؤال عن هوية أوروبا فيكمن في الأوروبيين أنفسهم: الأوروبيون هم أولئك الذين يحسون أنهم كذلك فالثقافة بالمعنى العام والواسع لهذه الكلمة تبقى الخطّ العريض الذي تكمُن فيه، وتدورُ حوله مسألة الانتماء الأوروبي. على أنه إذا كانت أوروبا تطمحُ إلى القيام بدورٍ انطلاقاً منها كلها فعليها أن تجد أساساً توحيدياً لديها. وهذا الاحساس بالوحدة لايتناول فقط مجالات الاقتصاد والمؤسسات، وسياسات البرلمان الأوروبي، وقضايا الزراعة والفلاحين، ـ فكل هذه عناصر تُسهمُ في وحدة أوروبا كما فكرّ فيها آباءُ الفكرة الأوروبية قبل ثلاثين عاماً ـ لكن قبل ذلك وبعده يكمُنُ دورُ أوروبا بخلق الشرط الضروري لذلك فيها ومن حولها: الثقافة السياسية. فكل البلدان، والدول، والأمم، بل والمجتمعات القومية أو الوطنية؛ تصل إلى نقطةٍ تنتهي عندها. ولكل أمةٍ ـ وقد قال فراريس هنا أمة؛ ولم يقل دولة وليس ذلك مُصادفة ـ تصورها الخاصّ عن طريقة الحكم والادارة في بنيةٍ ديمقراطيةٍ متقدمة. وهذه التصورات الأوروبية المختلفة في السياسة؛ وإدراكها والتعامل معها؛ شرطٌ ضروريٌ يستحيل التنازل عنه فيما نحن بسبيله من إنشاء أوروبا المرغوبة الموحّدة. أو أنه الشرط الضروري لاعطائها عموداً فقرياً صلباً. ولكي تكون الصعوبات واضحة وتعقيداتها الحاصلة والمنتظرة معروفة يذكر فراريس «رؤوس موضوعات» تُهمُّ أوروبا في السنوات المقبلة: تجاوز الانقسام الأوروبي، وموقع أوروبا في العالم المعاصر، والأمن والتعاون في أوروبا، وبناء السوق الأوروبية الداخلية الواحدة إلى نهاية عام 1992. ويرى فراريس أنّ مهمة أوروبا الغربية الرئيسية التي يمكن أن تؤديها لأوروبا كلها؛ وهي: «الشرعية الديمقراطية الكاملة»، الشكل الأكثر إنسانية للسلطة داخل الجماعة. والشرط الضروري لذلك التفهم المتبادل داخل الثقافات السياسية الأوروبية: «ففهمها يعني فهم روح أوروبا؛ الكثرة في الوحدة. وختم فراريس محاضرته بالقول: «إن أوروبا المفكرّة، أوروبا الحضارية لم تستقل. وهي حتما لن تستقيل».

هل نعني الشيء نفسه عندما نتحدث عن أوروبا؟

«إن كلَّ تفكير في أوروبا الغد؛ يسبقه بالطبع تأملٌ في أوروبا اليوم. وبعبارةٍ أخرى: هل نعني الشيء نفسه عندما نتحدث عن أوروبا؟». هذا السؤال الذي يبدو مغالطة للوهلة الأولى أوغيرذي معنىً كبيرعلى الأقل؛ ليس كذلك في الحقيقة في نظر ميلان دراغوفيتش M. Dragovic سفير يوغوسلافيا في جمهورية ألمانيا الاتحادية. وهو ليس قليل المعنى ـ كما يرى ـ في عيون كل اليوغوسلافيين. ذلك أن أوروبا المعاصرة لاينبغي أن تتحدد بالتوتر الأيديولوجي والسياسي السائد بين الكتلتين الشرقية والغربية؛ وإن بدا حتى الآن أن هذه العلاقة



ميلان دراغوفيتش، سـ
يوغوسلافيا ببون

المتوترة هي الآتية في مقدمة الصورة. فالانقسام الأوروبي ليس أبدياً أومطلقاً؛ كما يقول دراغوفيتش. وهويرى أن هذا الاستنتاج مهمٌ جداً لمستقبل أوروبا القريب. «ففي أوروبا الغد؛ سيبدو المزيج الحضاري الأوروبي الغني والمتنوع والمتفرد في العالم بوضوح أكبروأنصع». بل إنّ هذا الانقسام الحاصل داخل أوروبا على المستويَين السياسي والفكري، والذي يبدو سلبياً على أوروبا الآن؛ قد ينقلب إيجاباً إذا نُظر إليه بمنظورعالميٍّ شامل. فالفروق بين البلدان الأوروبية كبيرةٌ جداً في كلّ المجالات: في التاريخ، والتقاليد والثقافة، والدين، والاقتصاد. الخ، بحيث يتعذرُ الاندماجُ الكامل وإن كان مرغوباً فيه. فهل

يكون معنى هذا أن تنشأ أوروبا «بغير مراكز وبغير أرياف» كما تصوّرها الفيلسوف الايرلندي ريتشارد كيرني فتكون هي الأمل المنشود؟!

وميلان دراغوفيتش ليس من أولئك الذين يعتقدون أن علينا أن نصنع ازدهار أوروبا الشامل للأجيال المقبلة كلها. وهو من جهة ثانية مقتنع بأن الأجيال المقبلة لن تكون راضية عن أوروبا بشكلها الحالي. «إن على أوروبا المعاصرة أن تجد هويتها». اما المستقبل فهو ملك العوامل التي لم يبدأ تأثيرها الكبير إلّا منذ سنوات: «عوامل التقدم العلمي والتكنولوجي التي تغير نمط حياتنا بسرعةٍ كبيرةٍ، والتي عن طريق ذلك تشاركنا في صناعة المستقبل. أما البقية الباقية فتأتي فيما بعد».

ويرى دراغوفيتش أنّ حظوظ أوروبا المستقبلية ستكون كبيرة إذا استطاعت أن تتجاوز انشقاقاتها وعداواتها، وإذا استطاعت أن تتجه نحو عالم الغد بمبادىء جديدة. وبدلاً من العداوات وانعدام الثقافة؛ على الأوروبي أن يسعى نحو مجتمعاتٍ متسامحة يثق بعضها ببعض؛ لكي يتحسن فهم بعضها لبعض. وعندما تصبحُ قارة أوروبا قارة للتعددية الليبرالية المتسامحة، تستطيع أيضاً أن تتحول إلى أوروبا ديمقراطية: سلامٌ بدون تبعية، تقدمٌ بدون استغلال، توحُّدٌ بغير اندماج، ومساواةٌ بدون إقليمية ضيقة. هذه «الشعارات» يمكن ـ حسب دراغوفيتش ـ أن تتحوّل إلى مبادىء مفيدة لأوروبا عند اتجاهها لتحديد هويتها. فالهوية الأوروبية ـ اليوم وغداً ـ لايمكن أن تعني رفضاً للتنوع. بل على العكس من ذلك؛ فإن التعددية الفكرية هي في الحقيقة فرصةٌ ضخمةٌ لأوروبا.

«أحب الحرية لأني أحب الاستمتاع»

ومثلت كلمةُ الصحفي والكاتب كلاوس هاربرخت K. Harpprecht اتجاهاً آخر غيرما عهدناه في المحاضرتين السابقتين. بدأ هاربرخت كلمته بالاقتباس التالي من ثوري سيليزيٍ من القرن الثامن عشر: «أحبّ الحرية لأني أحبّ الاستمتاع»!. ثم بدأ هاربرخت قائلاً إن هذه الدنيوية المتحمسة حتى الوقاحة تخالف الانطباع السائد اليوم عن الألمان من حيث رزانتهم وانضباطهم. لكن هذا الانضباط، وهذا التقيد؛ صارا اليوم خصيصة «أوروبية» شاملة تصل إلى حدّ الكآبة، وانعدام الاستمتاع بالحياة أو الايمان بها. وظاهرة «التفاهة» هذه تبدو أوّل ماتبدو في الحياة السياسية، وفقرها الفكري والروحي، والأسئلة السوداوية التي تطرحها على نفسها؛ ومن ضمنها السؤال عن «استقالة أوروبا الفكرية أو الروحية»!.

يلاحظ هاربرخت «انعدام الحبور» بالحياة بشكلٍ خاصٍ لدى المفكرين، والكتاب والفنانين. فهذه النخبةُ من الكتاب والأساتذة والفنانين انسحبت خلال الخمْسة عشر عاماً الاخيرة من السياسة. فماكس جاللو الذي كان لفترةٍ وجيزةٍ متحدثاً باسم قصر الأليزيه؛ تساءل منذ ثلاث أو أربع سنوات عن «مكان وجود» النخبة اليسارية الفرنسية: نعم! أين هي اليوم؟ وفي جمهورية ألمانيا الاتحادية؛ حيث لحقبةٍ قصيرةٍ؛ كانت العيون تلمعُ وتتقد، والقلوب تضطرب حماساً أو استنكاراً عند نُطق كلمة: السياسة نحو الشرق! (المعني انفتاح المستشار الألماني الاسبق فيلي



كلاوس هاربرخت، كاتب وصحفي

براندت على الاتحاد السوفياتي، ودول حلف وارسو؛ وألمانيا الشرقية بالذات) وقتها كان غراس G. Grass متحمساً يضرب على طبلة الحزب الاشتراكي الألماني فتذوب القلوب تأييداً واستحساناً وتذوب معها أحياناً القدرة على التأمل النقدي! من ذلك كله لم يبق شيءٌ الآن! ويضيف هاربرخت إنه ليس عاراً أن يفهم بعض الكتاب مهمتهم على أنها الكتابة وليس التوقيع (على كتابات الاخرين وقراراتهم!). لكن الشكوك قد تعترينا عندما نرى استعداداً من جانب كتّاب ومفكرين «لوضع أنفسهم في خدمة القضية»! أو «الكشف عن الذراعين» متحولين من «مفكرين كبار» إلى «عاملين صغار»! متخلين بذلك عن «تعاليهم الفكري» ومتواضعين بالخوض مع غمار الشعب في أحسن حالاتهم المزاجية!.

ويبدو من هذا كلّه أن هاربرخت كان شديد الغيظ، وخيبة الأمل من هؤلاء الكتاب! لكن كان يحسن به أن يكون أقل عدوانية، وأكثر تواضعاً في كلمته؛ فيخدم بذلك الموضوع

الذي يعالجه بصورةٍ أفضل.

ويتابع هاربرخت قائلاً إنّ الثقافة الألمانية لاتلتفت أيضاً إلى الكتابات الأوروبية الأخرى لتلك الشعوب الأوروبية المجاورة التي يتجوّل الألمان في بلدانهم بشكلٍ مستمر. ويبدو أن التزام الكتاب والفنانين الألمان بفكرة أوروبا قد ضعف أو زال في العقدين الأخيرين بعد تلك السلسلة من أعمال التفاهم والتآخي التي أعقبت الحرب العالمية الثانية. فهم جميعاً فيما يبدو مع أوروبا الموحدة. لكن لا أحد منهم يرى في أوروبا الموحّدة اليوم نوعاً من «المهمة» أو «الرسالة» التي ينبغي متابعتها أو الدعوة إليها. وهؤلاء لايفعلون شيئاً ليس بسبب نواياهم السيئة تجاه أوروبا بل بسبب الكسل العقلي. ويظهر أنه ليس هناك تعريفٌ واضحٌ ومحدَّدٌ لأوروبا الروحية! لكن ينبغي أن لايكون ذلك مصدراً للانزعاج. «فالروح الأوروبي - إذا كان قد وُجد يوماً من الأيام - فإنه لم يكن روحاً واحداً. كما لم يكن تعدداً. . . لكنه ربما كان قد تجلى في مجموعة «من المشتركات». لكن هناك شيئاً يمكن تأكيده: هذا الروح الأوروبي لم يستطع أن يحول دون أي من الحروب التي وقعت. كما لم يستطع أن يمنع الانقسام الديني قبل الاصلاح وبعده. كما أنه لم يتجلّ موحّداً في عصر الثورة الفرنسية الكبرى. فإذا كان الروح الأوروبي موجوداً؛ فإنه لم يملك يوماً من الأيام من القوة مايمكنه من تقييد قوى الظلام والتدمير. بل إنّ هذه الصراعات الأوروبية الداخلية كانت ومازالت جزءاً منه». على أن هذا كله لاينبغي أن يحجب عن أنظارنا حقيقة أن القرن التاسع عشر شهد ظهور مايمكن تسميته «الضمير الأوروبي» الذي أيقظ آمالاً بإمكان تقييد العصبيات القومية المنطلقة، وأدواتها العسكرية الضخمة. لكن هذا الضمير الأوروبي أثبت عشية الحرب العالمية الأولى أنه ليس أكثر من وهم. ففي كل البلدان الأوروبية تقريباً استسلم أمام العصبيات القومية العدوانيّة داخل القارة مُعلناً استقالته بشكلٍ مُخجل. بل إنّ ألمانيا عام 1933 لم تشهد غير أصواتٍ قليلةٍ حاولت الاحتجاج على الخروج النازي على القواعد الأساسية للقيم الأوروبية باتجاه الحرب والتدمير. إن علينا أن لاننصت عما حدث بعد الحرب الثانية في شرق أوروبا من قيام نُظمٍ دكتاتوريةٍ سحقت التقدم الروحي والفكري.

وهكذا - يتابع هاربرخت - نفهم صُنْع أوروبا الموحّد على أنه النتيجة الوحيدة الممكنة للرشد والتعقل الأوروبيين. إنه الجواب الوحيد الممكن، والايجابي على المآسي التي نزلت مرتين بشعوب أوروبا خلال قرنٍ واحد. إنها، أي أوروبا الموحّدة، الضمان ضد العودة إلى الوطنيات والقوميات المميتة، ضمان ضد الوقوع في أسر الماضي من جديد. ذلك الماضي الذي يتهدّدنا من جديد بالخنق. إن أوروبا الواحدة هي الهوية الأخرى الجديدة التي حاولنا ونحاول عن طريقها التخلص من الهوية الأولى. وفي الحق أننا لم نستطع ذلك: لكن هذه المحاولة تجعل من السهل علينا تقبُّل الأولى أو تحملها».

والواقع أنّ قلّة الاهتمام بالمعنى السياسي بألمانيا بأوروبا الواحدة؛ تشير إلى قلة الاحساس بالالتزام من جانب مواطني ألمانيا الاتحادية تجاه الفكرة، في حين يلاحظ المرءُ - كما يقول هاربرخت - تصاعُداً تدريجياً في الالتزام بها من جانب الفرنسيين؛ وهو أمرٌ محمودٌ من جهتهم بعد تفويتات كثيرة. وربما كان على الألمان - كما يتابع هاربرخت - التأمل فيما إذا كان انعدام الاهتمام لديهم بأوروبا عائداً إلى «هذه الذات المتضخمة، الراضية عن نفسها، وإلى تراجع القدرة على التأمل والنقد والحركية لديهم». ويلاحظ المراقب للفتيان الألمان - كما يمضي هاربرخت قائلاً - أنهم في غالب الأحيان في كربٍ وكآبة. فهؤلاء الشبّان لا يتصرفون على نحوٍ يستمتعون فيه بالحرية. كما أنهم لايشيرون إلى فرحٍ وحبّ استطلاعٍ على كنوز أوروبا الثقافية؛ في جانبها الغربي على الأقل حيث يستطيعون ذلك دونما عقبات. ثم إنهم لايقدُرون النِعَم التي هم فيها حقّ قدرها: نِعم الكفاية، ونِعَم ثراء الوجود الذي يحيونه ويرونه كلّ يوم. وربما من أجل ذلك لايملكون الشجاعة الكافية للمستقبل! مع أننا نرى بأمّ أعيُننا تحسن نوعية الحياة في القارّة، واستتباب السلام، وتضاؤل النزاعات، وتصحيح الأخطاء. . الخ.

وأضاف: «يبدو لنا التقدم على الطريق اليوم صعباً. وربما بدأنا نُحس بالخسارة الكبيرة المتمثلة في ضياع ملايين المواهب أو تدميرها في معسكرات الاعتقال. وبدأنا نشعُرُ الآن بالذات بالآثار المتأخرة لليأس، والتراجع، والكآبة؛ التي تجمعت في أعماق وعينا وأرواحنا منذ عشرات السنين. وربما كنا نقدِّمُ الآن ضريبة العيش على حساب الغير، وفوق ماكانت تحتمله ظروفنا في حقبة الدول القومية: فرنسا وبريطانيا بإمبراطوريّتيهما العالميتين - والألمان بأوهامهم حول القوة العظمى. . والاندفاع الجنوني باتجاه العنصرية الماحقة. . وهكذا فإنّ أحداً لم يمتلك الجرأة للسعْي آنذاك لخلق أوروبا المفكرة والحضارية حقيقةً. أوروبا التي نتساءل الآن هل استقالت. أفهل كانت هناك أوروبا مفكّرة وحضارية لكي تستقيل؟». وفي هذا السؤال

بالذات استمدّ هاربرخت بعض الأمل: «فبالوسع ـ رغم كل شيء ـ صنع أوروبا المفكرة. بالوسع أن تتم العملية». ويقول إنه غلبه شعور بالحبور والفرح وهو يختم محاضرته أو كلمته كما بدأها بالقول إنه يحبّ أوروبا لأنه يُحبُّ الحرية. ويحبُّ الحرية لأنه يحبّ الاستمتاع بها!.

هل السؤال عن أوروبا حداثة مصطنعة؟

أمّا فرايموت دوفه F.Duve وهو نائبٌ في البرلمان الاتحادي الألماني عن الحزب الاشتراكي فقد بدأ كلمته بالتساؤل عمّا إذا كان السؤال عن أوروبا المفكرة واستقالتها حقيقياً أم أنه نتيجة حداثةٍ مصطنعةٍ سُرعان ماتزول؟! «فهل هذا التساؤل آتٍ من مسألةٍ أو إشكاليةٍ حقيقيةٍ أو أنّ سببه المذاق المرّ الذي مانزال نُحسُّهُ تحت ألسنتنا، والذي يُطْبِقُ على أنفاسنا؛ بسبب العجز بعد هذه السنوات الطويلة من البحث؛ عن الامساك بأوروبا المفكرة والحضارية».

وقال دوفه إنه فهم من طريقة صياغة تساؤل الندوة أن المنظمين يعتقدون «أن أوروبا كانت تجلسُ على العرش



موت دوفه، اشتراكي ديموقراطي ونائب في البرلمان الاتحادي

قبل ذلك». كما أنه «سمع» من التساؤل هَمْساً آسفاً على فقد التأثير والسيادة اللذين يعاني منها الروح الأوروبي. ويمضي دوفه مُلاحِظاً أنّ الحديث عن أوروبا الموحَّدة بدأ واستمرّ تحت ضغط نزاع الشرق مع الغرب. لكنه منذ سنواتٍ يتصاعدُ دونما إحساسٍ بهذا الضغط الحاكم. ومن دلالات ذلك أنّ الاهتمام لم يَعُدْ سياسياً واقتصادياً فقط؛ بل هو ثقافيٌّ وحضاري أيضاً. فمما يدعو للعجب والاعجاب أنّ الحديث عن الثقافة الأوروبية يزدادُ قبل أربع سنواتٍ من تحقق السوق الداخلية الأوروبية، وبعد ثلاث سنواتٍ من وصول غورباتشوف للسلطة بالاتحاد السوفياتي. فإذا عُدْنا قليلاً إلى الوراء إلى الوسائل الشعبية للتثقف؛ وجدْنا أنّ الحديث عن الثقافة الأوروبية فيها لم يكن حاضراً. والقلة التي حاولت الحديث في ذلك لم تلق كتاباتُها قُرّاء. ويفسر دوفه غياب «النقاش حول أوروبا» آنذاك؛ بأن أوروبا كانت بديهية من البديهيات على الأقل في جزئها الغربي! اليسار الأوروبي وحده كانت لديه شكوكٌ بأوروبا الواحدة؛ ربّما لأنها كانت في مخيلتهم رمزاً للصعود والاستغلال الرأسمالي، وللتركة الاستعمارية الثقيلة. ومن جهةٍ أخرى؛ يمكن القول إنّ الأدوات والوسائل الاعلامية الأوروبية؛ وهي التي تشارك بطريقتها في صنع القرار السياسي، وتسيير الحياة اليومية؛ هذه الوسائل هي مشكلةٌ كبرى لأوروبا؛ بسبب السيطرة الأميركية عليها.

وهناك مشكلةٌ أوروبيةٌ أخرى ذات أبعادٍ مهمة. إنها مسألةُ «وسط أوروبا» أو «أوروبا الوسطى». فغنيٌّ عن البيان والتدليل هنا أنّ البولنديين والتشيك واليوغوسلافيين يدخلون ضمن مصطلح «أوروبا» من كلّ النواحي. فالمدن والأقاليم بتلك البلدان؛ أعصابُ حساسةٌ في التجربة التاريخية الأوروبية مثل ليون وبورغند وسكوتلانده. فأوروبا ستراسبورغ، وأوروبا بروكسل؛ لا تشكلان في الواقع غير نصف أوروبا: «ومن ضمن هذه الرؤية؛ فإن غورباتشوف وسياسته الانفتاحية؛ هما جزءٌ من الساحة الأوروبية الثقافية». فالذي يصنعُ أوروبا الثقافية والفكرية الواحدة؛ ليس هذا المضمون أو ذاك؛ وهنا ردّد دوفه شعار أدغار مورين: فكّروا أوروبياً! بل خير وسيلةٍ للكشف عن الروح الأوروبي هي تشجيعُ هذا الفضول، وذاك الحوار النقدي. وقد طوّرت أوروبا عبر قرونٍ طويلةٍ قناعاتٍ أساسيةً وتأسيسية؛ وكان من بينها تلك القدرة على السلب، وعلى الاختلاف والتناقض، وعلى وضع الأمور كلها خارج دائرة الاطلاق؛ وضمن دائرة التساؤل. ويرى دوفه في هذا التطلع الأوروبي النقدي أساساً طيباً لمستقبل الروح الأوروبي.

ويتابع دوفه قائلاً إنّ على ألمانيا أن تخرج من الاقليمية والوطنية الضيقة إلى الجماعية والقومية الشاملة والدولية: «فإن لم نخرج نحن الألمان من هذه الدائرة الضيقة، وننظر فيما حولنا؛ فإننا سنقع في ظلاميةٍ دامسة. فالثقافة الوطنية المحلية لاتقول الكثير اليوم. فالحقبة حقبة ثقافةٍ عالميةٍ ممتدة وشاسعة. والمهمة الآن تتمثل في تسريع وتعميق عملية الشمول. والحق أنّ السائد اليوم؛ كان معروفاً منذ أيام غوته قبل مائتي عام. لكنْ، من أين يأتي هذا السيل

من المطبوعات والمنشورات ووسائل الاعلام؟ إلى الألمان، وإلى الفرنسيين، وإلى السويسريين! فهل هذا السيل تعبيرٌ عن الموقف الحالي، موقف مابعد العصر الوطني والقومي؟ أم أنه حزنٌ على المرحلة الوطنية والقومية التي ذهبت، والتي تبقى حلماً سرياً؟! ولماذا هذه السرعة المفاجئة، وهذه الصرخات الشاكية؟ فالنيران تتصاعدُ من كلّ جهات العالم وأركانه. والذي يبدو - كما يقول دوفه - أننا وضعنا شرائط الحريق في مرحلة الدولة القومية التي يوقدها أو يُشعلها غيرنا الآن!. إن الروح الأوروبي الدافع للمستقبل يأتي من أوروبا نفسها؛ من داخلها. ويتمثّل ذلك بتغلغُل الثقافة الأوروبية لدى الجيران الكبار. كما يتمثل بتواضع الكبار الذي تمارسُهُ الثقافة الأوروبية. وبالعلاقة بالثقافات والحضارات الأخرى؛ وبخاصةٍ ثقافات الشعوب الصغيرة. وبالاعتراف بإسهام الأقليات الواردة إلى أوروبا (مثل الأتراك في ألمانيا، والشمال إفريقيين في فرنسا، والأسيويين والأفارقة في بريطانيا) وبالاحساس بالمسؤولية تجاه ثقافات العالم الثالث؛ وبخاصةٍ تلك التي عانت من الاستيلاء الأوروبي.

والواقع أننا في عملية البحث عن الهوية الأوروبية نجد كثيراً من المشابه ووجوه المقارنة. أفليس هناك تشابهٌ بين أفكار دوفه وأفكار دراغوفيتش؟ ثم هل صحيحٌ أن هذه الأفكار جديدة تماماً؟ إنها أفكارٌ قديمةٌ قِدمَ علم أوروبا! لقد كان ونستون تشرشل قال قبل أربعين سنة بشكلٍ أكثر دقةً وإيجازاً: «المستقبل أكثر أهمية من الماضي! والصداقة أكثر إثماراً من العداوة!».

البرابرة الكامنون في المنزل

أما المؤرخ الأميركي غوردون كريغ G. A. Craig فقد بدأ محاضرته بالعبارة التالية: «في أوقات الأزمات الثقافية والحضارية بالذات؛ يُفاجئُ المراقب الأوروبيين المثقفين وهم يتأملون جيرانهم البرابرة! يكون ذلك عندما يقتنع بعض المثقفين الأوروبيين أن الابداع الثقافي عندهم قد تراجع، وأنّ الفنون قد صارت تقليداً بحتاً، وأن الفلاسفة صار أحدهم يكرّر الآخر! في مثل هذه الظروف تدقّ ساعةُ البرابرة، وينتظر المثقفون الأوروبيون مجيئهم بترقّب وتوتر! بل وبالكثير من الأمل!». هكذا بدأ كريغ، وحاول أن يستنصر بديستويفسكي لكن عَبر هارمان هيسه الذي كان قد ذكر في مقالةٍ له بعنوان «الاخوة كارامازوف، وانهيار أوروبا» الحيوية الرائعة التي تملكها شعوبُ السهوب، واعتبرهم الأمل الوحيد الباقي للثقافة الأوروبية التي يداهمها الموت. وفي الحق - كما يقول كريغ - أن المثقفين الأوروبيين بسبب يأسهم آنذاك من الداخل وتطلعهم إلى الخارج، واهتمامهم بشأن البرابرة؛ بسبب ذلك كله نسوا أو لم يدركوا خطر البرابرة المحليين الذين وصلوا فجأة إلى السلطة. أمّا نيتشه فكان في فقرة من عمله: «ماوراء الخير والشر» قد حذّر معاصريه من «البرابرة الكامنين داخل المنزل» الذين أثاروا بعدها عام 1914 الحرب العالمية الأولى، والذين تركوا يصطنعون حرباً استمرت في الحقيقة ثلاثين عاماً. لقد جاء البرابرة حقيقةً إلى أوروبا بعد انتهاء سفك الدم الفظيع؛ وجلبوا معهم لأوروبا سلاماً كان



غوردون كريغ، مؤرّخ أميركي

ثمنه تقسيمها. وكان هذا التقسيم ضربة قاضية للحضارة الأوروبية الواحدة، أثّرت في هويةأوروبا، كما أثرت في مستقبلها. ويتابع كريغ قائلاً إنّ القسم الغربي من هذه القارة المنقسمة سيطر عليه الأميركيون وجلبوا له الأمن والرخاء.. والنسيان، ذلك أنه في حقبة الصعود الاقتصادي، والرخاء الاجتماعي؛ بدا لأول وهلةٍ أنه لم تعد هناك حاجةٌ إلى دراسة أسباب ونتائج الأحداث العاصفة التي اجتاحت القارة منذ مطالع القرن، كما أنه لم تعد هناك حاجةٌ إلى دراسة مسؤولية الثقافة (السياسية) الأوروبية عما ارتكبه النازيون في الرايخ الثالث من جرائم ضدّ الانسانية. وفي الوقت نفسه؛ فإن المثقفين الأوروبيين تظاهروا بأنهم لايلحظون الوجود الأميركي فيما حصلت عليه بلدانُهُمْ من أمنٍ ورفاه ورخاء. بل إنّ منهم من كان يشير باستخفاف واستهزاءٍ إلى ظواهر صاحبت الحضور الأميركي باعتبارها هي الأبرز في التأثير على أوروبا: موسيقى الروك، وسلاسل مطاعم ماكدونالد!. فليس

هناك أمرٌ أسهل من السخرية من الثقافة الأميركية وطريقة الحياة الأميركية؛ وهي مسألة يفعلها الأميركيون أنفسهم أيضاً. لكن هؤلاء الذين يفعلون ذلك كلّه ينسون أنّ أميركا خلال السنوات الثلاثين الماضية قد تحوّلت إلى «مركز العالم المعاصر في كلّ شيءٍ ثقافيّ تقريباً من الرسم التشكيلي وإلى البحوث العلمية النظرية والتطبيقية، إلى المدارس الحديثة في التاريخ والعلوم الاجتماعية، إلى مراكز الأوبرا والمتاحف. الخ. إنّ مَنْ ينسى ذلك كلّه مهدَّدٌ هو نفسه بأن يسقط في محليةٍ منسيّة.

وقد يكون ممكناً - كما يتابع كريغ - انسحاب البرابرة الأميركيين من أوروبا. بل إن هناك إشارات تدلُّ على ذلك. لكن ماذا يكون شأن الثقافة الأوروبية (بالمعنى الواسع) إذ حدث ذلك فعلاً؛ وبخاصةٍ أنّ هذه الثقافة ليست بصحةٍ جيدةٍ اليوم. ففي دراسةٍ إحصائيةٍ أو تقديرية للتيارات الفكرية الرئيسية في الثقافة الأوروبية؛ يذكر جورج شتاينر أنّ النخبة الأوروبية المثقفة عاجزةٌ عن إنتاج الجديد الحقيقي البناء، ومنصرفة إلى التقاليع الثقافية السطحية بعد إفلاس «الماركسية المُقفِرة» ثقافيا. فقد تركت الماركسية فراغاً بعد فشلها لم يمكن ملؤه حتى اليوم. والنخبة المثقفة نفسها ليست على بينةٍ بمدى المأزق الثقافي الذي تغوص فيه. فإذا كان شتاينر محقاً؛ فإن على الأوروبيين أن يدركوا ضخامة المأزق، ويتأملوه. لكن كريغ يدرك صعوبة عملية المراجعة هذه وسط «الكم الهائل» من ثقافة الاستهلاك الذي ازدهر في عصر التقدم التكنولوجي مستبدلاً بالأصيل والباقي والحقيقي المستحب والسهل واللماع. وكانت نتائج هذا الهجوم الاستهلاكي على المستوى الثقافي فقدَ الفردية أو الشخصية الثقافية والعبودية للتقاليع المستحدثة، والتفاهة؛ وأخيراً وليس آخراً الظواهر المصاحبة للثقافة الضحلة والمتمثلة في البرامج الثقافية التلفزيونية، وما يتبعها من منتجين ثقافيين، وإعلانات، وخبراء سياسات وعلاقات عامة.

فإذا أراد الأوروبيون إيقاف انتشار هذا الشكل من أشكال الانحطاط الثقافي والحيلولة دون عودة البربرية فعلاً؛ فإن عليهم أن يهتموا بمؤسساتهم التربوية العالية، وأن يراعوا التطورات المعاصرة في مؤسساتهم الثقافية الأخرى. لكنْ هناك عقباتٌ لابُد من تجاوزها للوصول إلى ذلك وتتمثل في: التقليدية، والبيروقراطية؛ وهما ظاهرتان تحولان دون تطوير المؤسسات الثقافية الأوروبية؛ التطوير الضروري لتجاوز المأزق الحالي.

ويُلاحظُ كريغ أنّ أمائر التراجع الثقافي الأوروبي تلك؛ لايمكن اتهام الأميركيين والروس بها. فمسؤوليتهم في هذا المجال جانبية وتتمثل في ضمانهم للأمن والاستقرار بالقارة بحيث لم تظهر هذه المشكلات على السطح أو أن الأنظار صُرفت عنها. ثم إنّ جفاء الأميركيين والروس، وسلوكهم غير المشذَّب؛ جعل الأوروبيين يطمئنون إلى تفوقهم الحضاري. بيد أن انسحاب الأميركيين والروس لن يحسن من الموقف على المستويين السياسي والثقافي. ذلك أنّ الأوروبيين ستقع على عاتقهم عندها مهام جديدةٌ تتطلب توظيفاتٍ عاليةً؛ تحد من القدرة على الانفاق والتقدم في المجال الثقافي.

«إنّ بعض الناس الذين بلغوا الحدود؛ عادوا يقولون إن البرابرة لم يعودوا على الحدود. لكن: ماذا نفعلُ الآن بدون البرابرة؟ فقد كانوا فعلاً حلاً!» (نهاية قصيدةٍ لكافافغي).

أيديولوجية المجتمع المتمدّن

الروائي الهنغاري غيورغي كونراد G. Konrad بدأ كلمته باختصارٍ وإيجازٍ للمعاني المختلفة والمضامين المتمايزة التي يفهمها من أوروبا والروح الأوروبي:

التقارُب والضيق: مدينة بجانب مدينة. ففي هذه البقعة من العالم تتركز على الكيلومتر الواحد أعمال إنسانيةٌ كثيرةٌ وذكرياتٌ تاريخيةٌ كثيرة.



غيورغي كونراد، أديب مجري

الوعي النقدي: فالعقل الأوروبي لايرضى بالحلول ذات الاتجاه الواحد. وقد تعلمنا ان لانقبل ادعاءً من أيٍّ كان على أنه الحقيقة التي لامردَّ لها.

الفرح بالحديث أو بالتكلم: فبشكلٍ ما: هنا في أوروبا؛ كُلُ شيءٍ مصحوبٌ بكلام أكثر منه في أيّ مكانٍ آخر:

الحب والطعام، والاقتصاد والسياسة.. الخ. فدائماً في هذه العمليات السلوكية وغيرها ترد الكلمات، والتأملات والإقتباسات، والتحليلات، أكثر من أي مكان في العالم.
التنوع: ففي هذه القرية تسود عادات غير السائدة في القرية المجاورة. فليست في أوروبا رتابة واحدة. أوروبا تعني تعدداً في اللغات، وتعدداً في الأنواع، وتعدداً في الأمزجة. أوروبا ذات أبعاد.
الاستمرار: وأوروبا هي مع ذلك عند التأمل هي أوروبا الاستمرار.
الفردية: فاحترام الشخصية الانسانية فضيلةٌ أوروبيةٌ أساسية. وخصيصة العمل الأوروبي الأولى الاعراض عن الرتابة، والاتجاه إلى التفرد والخصوصية. فالانسان المتحضر - كما يقول كونراد - يحتاج إلى رؤية خاصة للعالم كما يحتاج إلى اسم شخصيٍّ، أو فرشاة أسنان خاصة، أو غرفة عمل خاصة.
ويتابع كونراد أنه في القرن التاسع عشر وضعت النخبة الأوروبية ثقلها وراء مشروع الدولة الوطنية أو القومية. لقد سيطرت النزعة الدولتية. وبذلك سيطرت البيروقراطية كما سيطر الجيش. ونتيجة لذلك تراجعت الافاق الثقافية تحت وطأة الدولتية الشاملة. وطوال الفترة التي كانت فيها الدولة القومية «كيانا مقدساً»؛ كانت السيطرة للسياسيين وأشباههم في القارة: «ومانحتاج إليه اليوم الخروج من الوطنية الضيقة باتجاه أفق عالميّ ورؤية عالمية. هذا تحدي العصر. إننا نحتاج إلى نظرة عالمية... إن حماية الحقوق الاساسية للانسان هي الفلسفة الانسانية الجديدة للعام الألفين». أمّا «قانون» هذه الفلسفة الجديدة فهو الثقافة العالمية. وهنا نفهم أنّ كونراد يفهم فكرة أوروبا ليس باعتبارها محدودة بحدودها؛ بل باعتبارها نزعة إنسانية شاملة.
ولأن الثقافة الأوروبية متعددة اللُّغات بما يعنيه ذلك من صعوبةٍ في التحادُث والتحاور فإنّ كونراد يسمي المترجمين من لغةٍ إلى أخرى: الأوروبيين الأصلاء؛ لأنهم يمكِّنون الأوروبيين من أن يتعرف أحدهم بالآخر. فأوروبا هي قارة واحدةٌ من الناحية الجغرافية. وبيئاتها المتنوعة تشبه



مكتبة يتحرّك فيها (من خلال الكتب) كُتّاب أحياء وموتى. ولاداعي لخيبة الأمل بالثقافة الأوروبية الحالية؛ فالروائع الثقافية الأوروبية لاتفقد قيمتها أو أهميتها بسبب قدمها. فالأدب هو الواعي الذاتي في المجتمع المتحضر. ونحن الأوروبيين مثل ثقافتنا أو أدبنا تماماً. ونملكُ من الحق والحقيقة مايملكه أدبُنا منها. والعلاقات بين شعوب الانسانية تقوم من خلال الرموز والعلائق والمضامين التي تردُ في آداب الأمم. فالآداب هي التي تحفظ على الانسانية حياتها. ومن خلال الآداب ندخل نحن في جلد الانسانية.

ويتابع كونراد: أن تحيا في بودابست يعني أن تملك رأسين؛ أحدهما في الشرق والآخر في الغرب «وليس هناك مكانٌ في الحقيقة نحسّ فيه أننا في بيتنا»! فحيث نكون أونقيم يشتعل فينا الشوقُ إلى مكانٍ غير محدَّد. فليس في قارتنا ازدهارٌ سعيد، أوكفاح مجيد، أووطن جميل! ويبدولنا موقع قارتنا نحن الأدباء - عبثياً، وأقل معقولية مقارنةً بأولئك الذين يقيمون أبعد شرقاً أو أبعد غرباً. والموقف الحالي نعتبره نحن أزمةً مستمرّة؛ مرضاً معقّداً؛ تراجعاً وخوفاً. ومادامت حالتُنا على هذا النحو، فإن أوروبا لن تعرف الاستقرار. في الأدب لم تعد هناك قارتان أوروبيتان. ولايعني هذا أننا نحن الأدباء غير مسؤولين؛ يقول كونراد هذا مُشيراً إلى تقسيم أوروبا. فوراء كلّ إرهاب هناك أفكارٌ في الأدب والثقافة للتبرير والتعقيل. لقد شارك الكُتّاب في الظلم والظلام في العالم بأخطائهم وجُبْنِهم. وكُلّ الجرائم الضخمة كانت تحتاج إلى أدباء موهوبين لتبريرها، وشبان متحمسين لتنفيذها. وفي الماضي القريب غطّى العقل الأوروبي بجنونٍ جماعيّ.

أمّا اليوم فإن أوروبا تغصّ بأجيالٍ شابةٍ في مجتمع متحضر؛ تأبى اللون الواحد، والطاعة العمياء. والمجتمع ذو النزعة العالمية هو تعبيرٌ عن النخبة المثقفة العالمية. وفي هذا المجتمع وتلك النخبة يحضُرُ المرءُ بنفسه وشخصيته وفرديته؛ وليس باعتباره رسولاً لمؤسّسة. وتتآخى في المجتمع المتحضر الأفكار النهضوية الليبرالية، مع الاحساس الأخلاقي بالمساواة، وتساوي الحقوق السياسية. وعندما تبلغ النخبة أيديولوجيا المجتمع الحضاري؛ عندها ستتحدث بلغتها الخاصة وعندها تكون قد وجدت نفسها.



تيم ألريشس - أوروبا على الثور، 1972. مُلك الفنان

أوروبا والثور في عصر الحضارة الصناعية
معرض بالقاعة الفنية بمدينة بريمن

سيغفريد زالسمان

قدمت الأساطير الكلاسيكية؛ إلى جانب المشاهد والتصورات المسيحية؛ الموضوعات والدوافع والأفكار للرسامين والنحاتين والقصاصين الأوروبيين طوال مئات السنين. بل إنّ هذه الأساطير القديمة كثيراً ما استخدمت لأغراض عملية؛ مثل استخدامها في الدعاية السياسية.

وكانت الملاحم والتصورات القديمة والاقاصيص ومازال مثاراً للاستيحاء، والاستعمال؛ لمختلف الأغراض، وبمختلف الأشكال، والتأويلات والتفسيرات. وربما كان من أسباب افتتان الفنانين والكتاب الأوروبيين بمختلف العصور بهذه الأساطير والملاحم؛ غموضها، وخلوّها من كثير من التفاصيل؛ بحيث يسمحُ ذلك، أو يُعطي إمكانية المزيد من التفسير والتأويل والتعديل. لكنْ من جهة أخرى فإنّ توقف الفنان عن الاستمرار عن القديم وتأويله، يدفعُهُ لمحاولة خلق دوافع ومواضيع وأساطير جديدة. وفي السنوات الأخيرة تجدّد الاهتمام بالأسطورة وتأويلاتها المتعددة، ومعناها بالنسبة للأمم والثقافات والمُدن. وظهر ذلك في عدة معارض وندوات ومنتديات اتخذت من هذا الموضوع مركزاً لاهتمامها. من مثل: «الأسطورة والشعائر في فنون السبعينات» (زيوريخ، 1981)، و«الاشارات والأساطير: مواطن الابداع» (بون - كولونيا، 1982)، و«في أسطورة الخلق والأصل» (ليفركوزن، 1984)، و«كاساندرا» (هالله، 1987)، و«أسطورة برلين: معرض رسوم» (برلين، في ذكرى مرور سبعمائة وخمسين عاماً على تأسيسها، 1987).

ويأتي معرض القاعة الفنية بريمن في سياق تجدُّد الاهتمام بالأساطير؛ لكنْ ليس بدون سببٍ خاصٍ وطارىء هو مرور ثلاثين عاماً على اتفاقيات روما التي أسّست السوق الأوروبية المشتركة، واقتراب موعد تحقيق السوق الأوروبية الداخلية عام 1993، لذلك كان اسم المعرض أو عنوانه: «أسطورة أوروبا - أوروبا والثور في عصر الحضارة الصناعية»!.

بدأت فكرة المعرض بحديثٍ مسائيٍّ بين النحات السويسري فرانس إغْنشِفلَرْ ومدير القاعة الفنية بريمن سيغفريد سالزمان قبل ثماني سنوات. وكانت عناوين الحديث تناقش موضوع الأساطير، ومدى صلاحيتها عبر العصور المتباينة لتشكل «أسساً» و«نماذج» لموضوعاتٍ فنيةٍ. وعندما اكتملت فكرة المعرض جاء كتابُهُ التذكاري متوّجاً بافتتاحيةٍ لمديره سالزمان تتعرض للنقاش الذي دار في الخمسينات بين اللاهوتي المعروف رودلف بولتمان R. Bultmann والفيلسوف كارل ياسبرز K. Jaspers بعنوان «مسألة الخروج من الأسطرة».

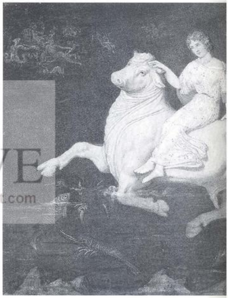
أما فيما يتلو ذلك من كلام فقد بدا أنّ أوروبا لاتحتاج إلى استعادةٍ للأسطورة القديمة كنموذجٍ أو تقليد، لا من الناحية الاخلاقية، ولا من الناحية الجمالية الفنية. وبخاصةٍ أن هذه الأسطورة أسيء استخدامها في أوروبا في الثلاثينات. ثم إن تطور الفنون في القرن العشرين تجاوز الاشكال الفنية المؤسسة على الأساطير الكلاسيكية. لم تعد الدوافع والموضوعات القديمة غير شعاعٍ واحدٍ ضمن شموسٍ كثيرة. وبذلك تأتي استخدامات الأسطورة كما ظهرتْ بالمعرض لتقرأ بشكلٍ نقديٍّ ماهية تطورات استخدام الأسطورة، وعلاقةً التشكيل الفني التطبيقي بالدوافع والأفكار الميتافيزيقية عند مايُقاربُها الفنان.

الصيغة الفنّية التقليدية

حتى منتصف القرن التاسع عشر؛ كانت هناك «صيغة فنية واحدة» لعرض الأسطورة الكلاسيكية المعروفة عن لقاء ابنة ملك صور أوروبا، والاله الاغريقي زيوس. إذ تحضُرُ في الصورة دائماً أوروبا في ثياب زفافها وجمالها الرائع وهي تقدّم للثور الزهور وهو يعرض عليها ظهره (الأغراء)، أو وهو يعدو بها بعد أن ركبته (الخطف) - كما يحضُرُ الثورُ الأبيض المنقلبُ إليه زيوس. ولم يغيّر من أجزاء الصورة بشكلٍ جوهريٍّ تغير طرائق عرض المشهد

الطبيعي المحيط بالثور والفتاة، أو حضور بعض الأشخاص الجانبيين.

ثم جاءت الثورة الصناعية التي غيرت كل مظاهر الحياة في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ فظهر نمط حضاري جديد؛ أثر أيضاً تأثيرات كبيرة على الطرائق الفنية لعرض أسطورة أوروبا، وذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر. يبدو ذلك أول ما يبدو في عمل الفنان غوستاف مورو الذي ما عاد يرى في التصوير التقليدي للأسطورة المذكورة موضوعاً ملزماً له. ففي رسومه لم تعد أوروبا/ الأسطورة مركزة في الفتاة والثور؛ بل بدت الفتاة



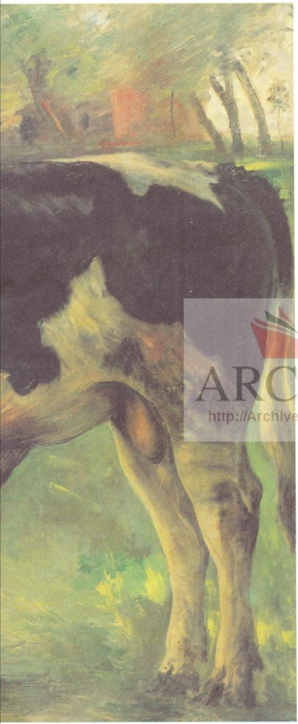
اختطاف أوروبا للرسام انغريس من عام 1865 متحف وليامس هايس للفنون بكامبريدج في ولاية ماسا شوستس الأميركية

إلى جانب آلهة أخرى مثل فينوس وغيرها لتعطي الرسم تعدداً لم يكن له، ولترفع مرة واحدة من وطأة النموذج التقليدي على الرسامين. وهكذا بدأ مورو التعامل وبثقة واستقلالية مع الأسطورة من وجهتي نظر جمالية وفكرية. وبذلك أسس لوعي فني تشكيلي رؤيوي يقوم على التخطيط الفردي المسبق لما يراد؛ فشكل بذلك نموذجا للفنانين من بعده. فبالنسبة له لم يعد المهم هو عرض الموضوع مصوَّراً أو مرسوماً كالسابق. كما أنه لم يشعر بحاجة للالتزام بالتقاليد التي كانت تدرس في أكاديميات الفن؛ بل اعتمد المزاج الخاص، والرؤية الخاصة وسط ظروف العصر المتغيرة. ولأن الأمر كان كله جديداً تقريباً؛ فإن فنّ مورو عرض كثيراً مما اعتُبر غامضاً؛ فبعث على المشاركة في الرؤية والتفسير الفرديين.

تحويل الأسطورة عند مورو والرمزيين

والمعروف منذ زمن طويل أن السورياليين يعتبرون مورو رائداً لهم. وهناك أمور فنية وشخصية عديدة تجمع بين غوستاف مورو وماكس أرنست بحيث يكون بالوسع القول إن بينهما قرابة روحية. فكلاهما يستعملان الصورة ذات الطبقات المتعددة لأسطرة الصورة المرئية، وفتح المجال للتأويلات المتباينة. وكل تشكيلات الطبيعة عندهما خلفيتها صخرية، وتعتمد التعبير والمفاجأة؛ وتترك المجال واسعاً لغموض كثيف وواسع. ومن خلال تعديد طبقات الأسطورة المصوَّرة، وتشذيرها؛ فقدت الأسطورة نفسها أهميتها (كمعنى أو موضوع)، وتحولت إلى مجرّد أداة أو وسيلة لعرض التصورات الخاصة للرسام في خروج كامل عن القواعد المتبعة. هكذا صارت الأسطورة حرَّة من أصلها التاريخي المُدَّعى، وصالحة للاستخدام بالشكل الذي يرتئيه المصوِّر. فأدّى ذلك إلى أن تصبح الأسطورة «أمراً ثانوياً». لذا سُهل الاستغناء عنها تماماً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ بعد أن زالت عنها القداسةُ الفنية الأكاديمية التقليدية في النصف الأول من القرن ذاته. وبدا ذلك جلياً في فقد الاله زيوس لهيئته الجليلة، وفي غياب الصورة الالهية والحيوانية للثور الذي انقلب إليه. وكانت ألوهيته قبل ذلك تتجلى في عينيه الضخمتين النفاذتين.

وليس معنى هذا كلّه - كما قد يفهم البعض - أنّ الرسامين الرمزيين استعاضوا بمثاليات رؤيوية عن التجسيد الطبيعي الكلاسيكي للأسطورة. بل إن الذي حدث أن شخوص الأسطورة عادوا يشبهون الأشخاص الأحياء العاديين. فالثور صار يُرسم بحجم طبيعيٍّ ولونه أسود أو بني. كما صار يُمثل الغرائز المادية الملموسة كالعنف والقوة. وجاء الأشخاص الجانبيون في الصورة ليوضحوا ويحددوا بطريقة لاعبة المعنى بالصورة، ومع ذلك ظلّ هناك تركيزٌ على الشخصيتين الرئيسيتين في اللوحة. لكنّ الأدوار في اللوحة تتغير بطريقةٍ راديكالية. فعند فاللوثون Valloton تنقلب الصورة التقليدية التي تعتبر الرجل قوياً والمرأة ضعيفة. أمّا عند غوغان Gauguin فإن أوروبا نفسها هي التي تحاول تحريك الثور باتجاهها. ثم إن الرسّامين يحاولون



عن طريق الأسطورة أن يتخذوا موقفاً من بعض قضايا عصرهم . ففاللوثون يهاجم النفاق الاخلاقي الذي يبدو في دوائر واسعة بالمجتمع البورجوازي . أمّا غوغان الذي يصوّر أوروبا بصورة امرأةٍ من الماؤريين، قادمة أو صاعدة من الذاكرة، فإنه يقصدُ بذلك تحديد الأسطورة الاغريقية والحد من شموها عن طريق وضعها في مواجهة وجود نسائي أوروبي . وفي هذه اللوحات تجتمع للمرة الأولى أعراق وشخوص بشرية مختلفة من ثقافاتٍ وحضاراتٍ متعددة ـ وقد وسع ذلك من الأفق التصوري للرسام، وزاد من تحريره في عملية الخلق المتعدد القسمات والوجوه والنوازع . وكانت الرمزية أخيراً من ناحية التطور التاريخي للفن آخر الفترات التي شكل فيها الموضوع مركزاً ما . ثم جاءت التكعيبية والتركيبية الحديثة التي تجاوزت رسم الأشخاص والمناظر بشكل كلي؛ فلم تعد الأساطير تعني لها شيئاً كثيراً؛ ولذا فنادراً ما حاول الفن الحديث تناول الأسطورة من جديد بشكلٍ مصوّرٍ مشخص .

أسطورة أوروبا وعلاقتها بالعشق

كان من جملة ماتعنيه أسطورة أوروبا، لقاء الرجولة بالأنوثة واتحادهما . وهذا الموضوع كان مجالاً لتصورات بعض الرسامين في قضايا العشق والزواج بل والفراق؛ وذلك منذ عصر النهضة وحتى القرن العشرين . ففي عام 1905 عند ما تزوج وليُّ العهد الالماني مثل الرسام المعروف أدولف أمبرغ على لوحة العرس التي وضعها أوروبا إلى جانب العروسين في شخوصٍ من الخزف . وهكذا فإن أسرة ولي العهد أعطت الزواج هذا بُعداً أوروبيا أسطورياً . لكن لوحة لوفيس كورينت بعنوان: «السيدة (شارلوت باراند) والثور» لم تكن رسمية احتفالية، بل ذات طبيعةٍ شخصيّة . فهو يسلب الأسطورة من جهةٍ بُعدها غير المعقول عن طريق وضعها في سياقٍ لحب شخصيٍّ وحقيقي . لكنه من جهةٍ ثانية عن طريق قيادة الثور من أنفه من جانب «السيدة الجميلة» يظل أميناً للاسطورة نسبياً إذ إن زيوس وقع أسير حُبِّ أوروبا . ومع ذلك فالواضح أن المهم بالنسبة لكورينت كان حبه، وتصوير هذا الحبّ بطريقةٍ شعوريةٍ واضحة . وتأتي لوحة إدغار أنده لتصور معاناته من فراق امرأته . فالثور المكلل بالزهر في اللوحة يحاول التخلص من الصخور التي علق بينها، وهناك في الصورة رجلٌ مارٌ يحييّ وهو مايزال سائراً . ثم هناك باب سورٍ



الفتاة والثور - والفتاة هنا هي شارلوت براند، والصورة من عام 1902 للفنان لوفيس كورينت. معرض الفنون بهامبورغ

مفتوح على مصراعيه. ولوحة بابلو بيكاسو عن أوروبا نشأت عن طريق وقوعه في عشق الفتاة فرانسواز جيلو عام 1946. وتبدو أوروبا في اللوحة ضخمة كأبي الهول بحيث تصبح بمنأىً عن الادراك. ويأتي تصوير فرانز اغنشفللر أخيراً في شكل محبين متعانقين أمام الثور الضخم والهادىء الحامي والحارس. وربما كمنت وراء التصويرات المختلفة لأوروبا والثور قصص شخصية، وانطباعات خاصة واعية وغير واعية لم يعد التعرّفُ على أكثرها ممكناً اليوم.

أسطورة أوروبا في 1933

ولم يعد هناك شكٌّ اليوم أنه في عام 1933، العام الذي وصل فيه النازيون للسلطة بألمانيا؛ أقدم ثلاثة رسامين كبار على الاهتمام بتصوير أوروبا في لوحاتهم؛ كأنما أدركوا الخطر الذي يتهدد القارّة كلّها. وهؤلاء الرسامون هم: ماكس بكمان وماكس أرنست وباول كليه. وقد تعرض الثلاثة للملاحقة من جانب النازيين، واضطروا للذهاب إلى المنفى، واعتبرت طرائقهم في الرسم تخريباً للفن!.

سمّى ماكس بكمان لوحته: «اختطاف أوروبا!» وهي تمثلها مُلقاة وراء قرني الثور الهائج المنطلق كقطعة أثاثٍ لا حياة فيها باتجاه بحرٍ شاسع الآفاق. إن هذا الهجوم على امرأةٍ ضعيفةٍ ومسالمةٍ لاتستطيع الدفاع عن نفسها؛ ربما كان المقصودُ به إظهار ردّة فعلٍ على عنف النازيين تجاه الناس، وتجاه الحضارة الأوروبيّة. كما أنّ وضع أوروبا المخطوفة يمكن أن يشير إلى حريات الناس المصادرة. أمّا ماكس أرنست فاسم لوحته الأولى: «أوروبا بعد المطر رقم 1»؛ وهي تسمحُ بعدة تفسيرات فيما يتصلُ بما كان جارياً في الثلاثينات. وهناك من اعتبرها نبوءة مبكرة صادقة بالكوارث المقبلة على القارة الأوروبية وعلى العالم. فهي تُظهر خريطة صغيرةً لأوروبا من أولها إلى آخرها؛ من البحر إلى البحر؛ لكنها صغيرة ومجعّدة، ومفروكة بحيث بدت كالأرض الخراب بعد زلزالٍ فظيع، جعلها غير صالحةٍ للسُكْنى، قفراء نفراء؛ «لم يَعُد ممكناً تصوّرها كموئلٍ لحضارة كبرى».

والوضع لدى باول كليه مختلفٌ بعض الشيء. فقد نحّاه النازيون عن منصبه التعليمي فور وصولهم إلى السلطة تقريباً، واضطُرّ آنذاك للهجرة. وقد عالج موضوعات المآسي التي نزلت بالناس في كثيرٍ من لوحاته. أما لوحته: «أوروبا»، فتبدو باهتةً وصغيرةً وغير واضحة ومغطاة بأوراقٍ أخرى مكتوباً عليها بعض الكلمات وعليها رأس شهيد. وكما في لوحته السوداوية التي رسمها في العام نفسه بعنوان: «محذوفٌ من الجدول» يظهر الصليب على أوروبا أيضاً باعتباره رمزاً للحذف والمحو والالغاء. ويظهر رأس الثور الأسطوري بعيونه القوية من وراء الصورة غير الواضحة والسابحة لأوروبا. ويشير هذا الموقف المترجرج كلّه للثور ولأوروبا إلى ضخامة الأحداث، وسوء الوضع المهدّد.

أوروبا تحت وطأة النازية

ومن المعروف أنّ السلطة النازية بألمانيا وضعت الفن في خدمة مَنْ سمّوهم بالاعراق والأجناس الشمالية، وفي خدمة سياساتها العسكرية؛ وبذلك لم تعد الفنون اكثر من أداةٍ دعائية في السياسات اليومية. وجاء ألفرد روزنبرغ في كتابه: «اسطورة القرن العشرين» المملوء بأنصاف الحقائق، ليضع «الأسطورة» و«الفن الشعبي» الألماني في نفس السلّة. وفي كلمته الفاضحة المعروفة في افتتاح «بيت الفن الألماني» عام 1937 بميونيخ قال هتلر نفسه إن البشرية لم تشهد حقبة أشبه في مثلها وأحداثها بعصور الأبطال الكلاسيكية من حقبة الرايخ الثالث! أمّا الواقع فكان غير ذلك تماماً! ففي ظلّ مُثُلٍ ومبادئ مثل «الدم والشرف» جرى بشكلٍ محموم بناء مجتمعٍ صناعي حديثٍ، وُضعت تقنياته في خدمة الأهداف العسكرية العداونية، واحتُجز الناس داخل حدوده ومُنعوا من الاتصالات الخارجية المقرِّبة بين الناس. أما في الفن فإن الكلاسيكية المحبوبة لدى النظم الدكتاتورية منذ نابليون؛ اعتبرت «المثال الأعلى» في صيغةٍ نيوكلاسيكية، وطُلب من الفنانين جميعاً الالتزام بها. وزعم روزنبرغ أن العوالم الأسطورية الاغريقية ذات أصولٍ جرمانية، فجرى تبنيها ووضعها في خدمة نظريات الأعراق والأجناس والعناصر الخالصة والمتفوِّقة. وجيء بعناصر ورسومٍ وموضوعات ذات طبيعة دينية مزعومة «تمثل قيماً خالدة من قيم الأصالة والجمال»! فوُضعت في الواجهة الفنية كنماذج للاقتداء مع دعايةٍ ضخمة. وهكذا صارت «أيام الفن الألماني» التي كانت تقام بميونيخ بيئة للحط من قَدْر وقيمة الأساطير الشعبية، وتحويلها إلى مجرّد ديكور دعائي. وفي نقاشٍ بين الفنان جوزف بويس وآخرين عام 1984 قال الرسّام أنسلم كيفر A. Kiefer الذي انشغل

طويلاً بالحياة الفنية في عهد الرايخ الثالث «إن النازيين لم يكونوا يملكون رؤية فنية مترابطة. بل كانوا يملكون تكتيكاً لاستغلال قيمٍ وموضوعاتٍ فنية في دعاياتهم ؛ هي عبارةٌ عن مجموعاتٍ غير متجانسة ؛ تستخدم من يومٍ ليومٍ بأشكالٍ متباينة» .

أوروبا المتحجّرة والدامية

وجاءت فترةُ وقوف أوروبا على حافة الهاوية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها بقليل وكان من نصيب هذه الحقبة المشكلة استخدام الأسطورة في عدة أعمالٍ فنية . أول الأعمال الفنية اللافتة للنظر في هذه الحقبة لوحة ماكس أرنست بعنوان : «أوروبا بعد المطر رقم 2» التي رسمها عام 1941/42 وأنهاها في منفاه بأميركا . وتصف كارولا فالكر هذه اللوحة على النحو التالي : «إنها عبارة عن مساحاتٍ متهدِّمةٍ ، مسودّة قفراء نفراء ؛ تتجوَّل في أرجائها المغيمة أشباحٌ كأنما هي خارجةٌ من قبور أو صخور أسطورية ذات وجوهٍ مظلمة بائسة» . وكلُّ هذه إشاراتٌ إلى أن م . أرنست كان يفكر في أوروبا عندما كان يرسم لوحته .

وتشير إلى المأساة بوضوح لوحة هاينز تروكوز المرسومة حوالي العام 1945 باسم : باربـاروبـا! وبالاضافة إلى الاشارة للبربرية في اسم الصورة هناك وصفه لها بأنها «صورةٌ معاصرة» . وقد ربط الرسّام في الاسم بين البربرية وأوروبا مصوِّراً للثور بصورة الصخر الضخم المفزع الذي تسيل منه رغم ذلك الدماء ؛ وذلك في مساحة «قمرية» قفراء . وهذا البؤس واليأس يصل إلى الذروة بغياب أوروبا عن الصورة ؛ بحيث يمكن التخمينُ بأن الرسّام لم يعُد يرى أن أوروبا القديمة المعروفة ممكنة الوجود أو العودة .

وتعرض لوحةُ ادغار أنده مجموعة من النساء بينهن أوروبا ؛ وهن متحجِّرات ؛ وفي طبقاتٍ بعضهـا فوق بعض ؛ مع رجالٍ وثيران . فكأنما هناك محاولةٌ من جانب أوروبا للتخلُّص من هذا الزواج المقبض الحابس . أما «التصخير» للصورة كلها فهو يشير إلى الموت النازل بأوروبا كلها في حقبة الحرب الرهيبة . بالاضافة إلى أنّ التصخير والتجميد في الأساطير القديمة كان يعني دائماً عقوبة إلهية على ذنبٍ كبيرٍ مُرتكب .



جاك غليبشيتس ـ اختطاف أوروبا، 1938



ماكس إرنست ـ أوروبا بعد المطر II ، 1940-1942 . متحف /Connecticut Wadsworth Atheneum Hartford



الذكورة والأنوثة في علاقة الإنسان بالحيوان

وهناك إلى جانب أسطورة أوروبا، أسطورة ليداس مع التمّ. وهي حُبٌ آخر لزيوس، وقصةٌ أخرى عن تحوّلاته من أجل الوصول إلى محبوبته. وقد استخدم الرسّامون الأسطورتين حتى منتصف القرن التاسع عشر لتصوير علاقة الرجل بالمرأة والانسان بالحيوان، والحبيب بالحبيب. ولايعني هذا أنّ الثور كان دائماً هو الطرفُ الأقوى رغم عضلاته البارزة، وحجمه الضخم. فحيناً مثّل الثورُ العاطفة الهوجاء التي لايردُّها شيءٌ، وحيناً آخر مثل الخضوع الكامل لفتنة وسحر المحبوبة. وعيناه دائماً هما مركز اهتمام الرسّام في تصويراته للثور الاله أو الثور المحب الخاضع؛ وهما تحتاجان لدراسة «خاصّة» فعلاً في نطاق تطور الفنون. لكن حتى وأوروبا تركب الثور الخاضع المُطيع؛ فإنه لايفقد جلالهُ وقدرته البادية، كما لايفقد الصلة بأصله الالهي المزعوم. لكن منذ منتصف القرن التاسع عشر؛ يبدأ الثور يفقدُ خصائصه الالهية: اللون الأبيض، والاكليل اللامع، والعيون ذات النظرة الانسانية. ومنذ لوحات مورو يبدأ الانقلاب في الخصائص والأدوار بين الرجل والمرأة، ويزداد ذلك في رسوم ولوحات فاللوثون وهوفان. فالثور عندهم جميعاً يتبدّل لونُهُ من الأبيض إلى الأسود أو البُني. كما أن أوروبا كثيراً ماتكون هي المالكة لزمامه أو تعرضُها اللوحاتُ وهي تحاول ركوبه بمساعدة زميلاتها. وأياً يكن الرأي في الأمزجة الخاصة للرسامين؛ فلا شك أن تغير دور أوروبا يعودُ في جزءٍ منه لبروز المرأة في العصر الحديث كشخصيةٍ مستقلةٍ تتحدى التقاليد، وتخرج عليها صانعة مصيرها الخاص بيدها. بل إنّ هناك لوحات؛ مثل تلك التي رسمها لوفيس كورينت؛ تعرض المنظر المعروف وأوروبا تقود الثور برباطٍ إشارة الى خضوع الرجل للمرأة!. وتعرض كلوديا بلومه حبها في لوحةٍ معروفةٍ تصورها (أو تصور أوروبا) على ظهر ثورٍ راقص! أما في لوحة أرسولا فإن أوروبا تبدو واثقة من نفسها حتى وهي تتعرض للخطف. ويصوِّر ماركس Marcks أوروبا منحنية على رأس الثور المقطوع. أمّا اندريه لوته، فيصوِّر هياج البحر، وتعب الثور أثناء عملية الخطف؛ من خلال الزبد الخارج من أشداقه.

أما صراع الأجناس، صراع الرجل والمرأة، آدم وحوّاء؛ فإنه في اللوحات الحديثة يتراجع ليفسح المجال لعرض المساواة بين الجنسين وتحرُّر المرأة.

لكن ربما أمكن من جهةٍ أخرى عرض التطور الذي طرأ على «شخصية» الثور من خلال عرض تطور طرائق تصويره بشكلٍ شامل. فرأس الثور بالنسبة لبابلو بيكاسو لم يكن كما يقولُ هو نفسه «تجسيداً للوحشية والظلام». فلوحته «أداة الاثنين» من العام 1943 المكونة من مقعد دراجة، ومقود؛ تريدُ أن تعبّر عن نسبية معرفتنا؛ لكنها في الوقت نفسه تعبرعن تعدُّد معاني الأشياء وتنوعها. ويعمد ماكس أرنست إلى توحيد الجنسين في رؤوس الثيران بعرض بعض خصائص الطرفين في الرأس بالذات. أمّا في لوحة رولاند توبور، فإن قرون الثور التي تشير كلاسيكياً إلى قوته محذوفة ومستبدَلة بساقي امرأة!. ومايبدو لأول وهلةٍ أمراً غير جمالي أو مفهوم؛ قد يكون معنياً به التعبير عن المساواة بين الرجل والمرأة. وتأتي لوحات سلفادور دالي التي يبدو فيها جلد الثور، وعليه جسدٌ عارٍ لامرأةٍ دموية الحمرة؛ لتشير إلى إرادة الرسام تصوير الطرفين بصورة الضحية. ففي التضحيات الشعائرية القديمة، ذات التقاليد السحرية تتوحدُ المختلفاتُ في كل شامل. وكذا يفعل جوزف بويس راجعاً في العلاقة بين الرجل والمرأة والانسان والحيوان، إلى تقاليد وأساطير قديمة. فهو يستبدل بالثور الغزلان والآرام مشيراً إلى أن هذه الحيوانات كانت أعواناً للانسان في القديم. فكما يمضي الرجل والمرأة باتجاه التوحدُ أو التقارب، كذلك يستعيد الإنسان والحيوان علائقهما القديمة في الود والتساعُد.

أوروبا في السياسة

أما استخدامات أسطورة أوروبا في الحياة السياسية اليومية؛ فإنها بدأت أول مابدأت في الكاريكاتير في القرن التاسع عشر. أمّا في الفنون التشكيلية؛ فإنّ السياسة تظهر بصورةٍ أكثر غموضاً وإبهاماً كما بدا لنا في رسوم ماكس بكمان وماكس أرنست وباول كليه من الأعوام مابين 1933 و 1942. ففي هذا النوع من الفنون، لاتظهر الموضوعات السياسية بشكلٍ مباشرٍ إلّا نادراً؛ من مثل تمثال المثال جاك ليبختز من العام 1941 والمسمى «اختطاف أوروبا رقم 2» إذ تظهر فيه أوروبا وهي تحاول قتل الثور الذي يمثلُ النازية، وهو على شكل وحش

ضخم مركب في الحقيقة في أعضائه من عدة وحوش وحيوانات أسطورية.

وفي العام 1978 شارك يوهانس غريتسكه في مسابقة لتلوين وتجميل «شك بوينت شارلي» ببرلين «حيث يتجسدُ التاريخ العالمي». وقد فاز غريتسكه عن مشروعه بالجائزة الأولى دون أن يؤدي ذلك إلى تنفيذه. ويمثل المشروع أوروبا وهي تترجّح وتحاول ان تتوازن على سور برلين العالي الضيق. فأوروبا والثور يتحركان أمام «الستار الحديدي» بين الشرق والغرب؛ ولا يستطيعان الاختيار بين التقدم والتأخر والالتفات أو الاتجاه الى احد الجانبين. وهكذا فإنّ المشروع يُمثّل أوروبا باعتبارها نقطة التوازن المتأرجحة بين الشرق والغرب. أما السور فيبدو هنا غير معقول: أسود متضخم، وذو وجود أسطوري قديم. وتمثيلٌ للمسألة من هذا النوع يشير إلى أنّ الانقسام أو الانفصال ليس مقصوراً على وجود السور؛ بل هو انقسامٌ متعدد الجوانب والنواحي.

أوروبا كقارّة

ومنذ القرن السادس عشر هناك محاولاتٌ في الرسم لربط أسطورة أوروبا بتشكيلٍ رمزيٍ للكرة الارضية. لكن هذه المحاولات بقيت خارج الكاريكاتير قليلة نسبياً وقد سبق ان تحدثنا عن لوحة ماكس أرنست المسماة: أوروبا باعتبارها خريطة «لمأساة». أمّا كورت ستنفرت وتيم أولريكس، فإنهما يضعان شكلاً للكرة الأرضية على جسم الثور. ويشرح ستنفرت طموحه وآماله المستقبلية بشأن أوروبا بالتفصيل. أمّا أولريكس فيطوّر منظراً شعرياً اكثر حيادية وسخرية. وتبدو خريطة القارة دونما كلمةٍ أخرى عنده واعيةً شاملةً للثور. وهناك رسومٌ وتشكيلاتٌ تبدو فيها المشتركات الأوروبية باعتبارها دالة على القارة وجوداً ووحدة.

وفي السنوات الأخيرة استخدم رمز القارة المرئية لتوكيد المشتركات والروابط بين أوروبا وأميركا. ففي لوحة ألبرت هيانس بعنوان: «عبر الأطلنطي» من العام 1985 تظهر الأقنية المخفية والظاهرة كروابط ووسائل للاتصال بين القارتين. «فهناك قناةٌ مفتوحةٌ تظهر فيها سفينة مبحرة باتجاه البرازيل... وهناك منطاد زبلن متجهاً في قنالٍ آخر إلى أميركا الوسطى. وهناك قناةٌ مغطاة يزحف فيها قطار إلى نيويورك... إنها مأخوذة عن كتاب مدرسي يوضح طرائق الاتصال بين أجزاء العالم بالبرّوالبحر والجوّ. أمّا أوروبا فتزحف عبر اليونان (!) باتجاه أميركا بكل العناصر المعروفة في العلوم القديمة... أمّا عمل سيغمار بولكه المتعدد الأجزاء (ريغان I-III) والذي يظهر فيه غطاء تابوت، و«مسألة أوروبا» فيمكن تأويله على انه تعبيرٌ عن الصراعات بين ثقافتين أو حضارتين. فصورة الرئيس ريغان الظاهرة في وسائل الاعلام المرئية كل يومٍ بل كل ساعة، وصورة أوروبا كفتاةٍ على قماشٍ رخيص، وحركية الموقف الشديدة بحيث تلحق الحقيقةَ بالاختراع أو القصص؛ كلُّ ذلك يشير إلى الوضع المتطور المتغير في العالم، والذي تشكّل أوروبا جزءًا منه.

أوروبا في الفنون الجميلة

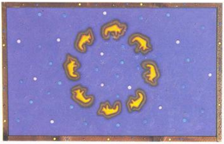
واستطاع النحات والمثّال الروسي فاديم سيدور أن يشكل من مواد ضئيلة القيمة تكويناتٍ مملوءة بالحيوية والجمال. ففي تمثاله «أوروبا» الذي ينطلق فيه من «عقدة لوليتا» يبدو التضادّ واضحاً بين المعدن والبلاستيك. أمّا نظرات «أوروبا» الفارغة الساذجة؛ فتتضمن أيضاً رؤية بعيدة المدى، تتنبأ بأحداثٍ مستقبلية ليس من السهل معرفتها الآن. وهناك تماثيل وتشكيلات وتكوينات أخرى لسيدور يمكن وضعها في نطاق هذه العقدة، مثل «أطفال أوروبا» الذي يشير إلى مواطن الخطر والعنف في الحضارة الأوروبية.

أما التشكيلي الألماني شولت، فسمى أحد أعماله: «قصر نوي فانشتاين أو أوروبا على الصاروخ»، واستخدم فيه مواد صناعية جاهزة اكثرها من لُعب الأطفال لتصوير «الحاضر كتاريخ». وأوروبا عنده مثلها عند بولكه صبية تجلس على صاروخ وتحمل الكرة الارضية التي تغوصُ فيها بدورها صواريخ. وتأتي عناصر كثيرةٌ متناثرة تبدو لأول وهلةٍ في شكل أحْجية: سيارة فولكسفاجن مذهبة، وأجزاء صحونٍ طائرةٍ تحت قوائم غزال، وصور الملك لودفيج، وريغان، وكارل ماركس، وباليت أقزام الحديقة، وإعلان شركة توروبا السياحية بعنوان: «العالم في أيدٍ أمينة»! وعربة أطفال، وحذاء كاوبوي، والتاريخ الألماني الساقط عبر تساقط تماثيل شخصياته، وقناني كوكا كولا. ويسمي الفنان نفسه في صورته هذه: رومانطيقي عصر الاستهلاك! ونلاحظ من هذا كُلّه أنّ الثور في

السنوات الأخيرة صار يمثل عبر سيارة أو آلة أو صاروخ؛ تعبيراً عن القرف من الواقع. لكنْ رغم كلّ التشكيل الجديد للدوافع والموضوعات القديمة؛ فإن الرسّام أو المشكّل يحرصُ على أن يظل الثور معروفاً أو ممكن الرؤية. وبذلك يُرادُ القولُ إنّ الالات التي صنعتها الحداثة يمكن أن تتشكل باشكالٍ مختلفةٍ دون أن تخفى أصولها البعيدة.

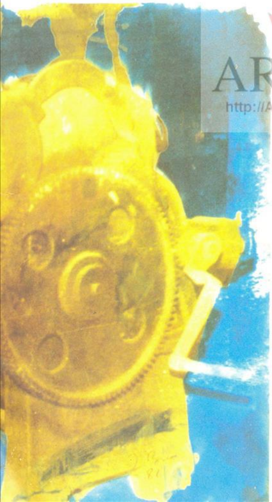


فولفغانغ نيدكن ـ أوروبا والثور، 1975 . متحف إنغه بيكر بكولونيا



التحرّر من الصيغة الفنّية التقليدية

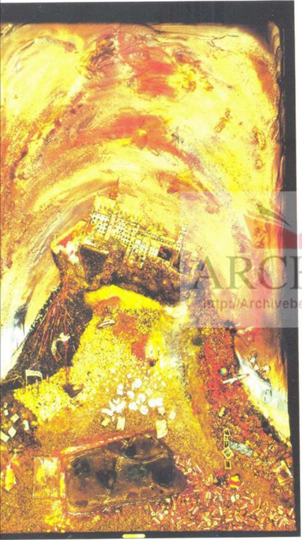
هكذا فإن «عصر الحضارة الصناعية» يشهد عمليات أسطرةٍ لها علاقةٌ بالمجتمعات البدائية. ويظهر ذلك في التشكيلات، والرؤيويات الغريبة التي تنحرفُ بشكلٍ واضح عن الرؤى المعهودة والتقليدية؛ لكنها تتخذ من الاساطير القديمة موضوعاتٍ ومنطلقاتٍ للتشكل





فاديم سيدور ـ اختطاف أوروبا، 1974 . مُلكٌ خاصّ

والتكوين. وقد أدّى استخدام المناظر المتراكبة المتعدّدة من جهة، والحيوانات الأسطورية (التي يتكون فيها التشكيل الواحد من أعضاء حيواناتٍ مختلفة) من جهةٍ ثانية؛ وذلك منذ بدايات العصر الصناعي؛ إلى إحياء الأسطورية القديمة، ومدها بحيواتٍ جديدةٍ بصيغ مبتدعة. والواقع أن أشكال الخلق والابداع الجديدة، ومحاولاتٍ التحديث والتخصيص والربط بالاحداث المُعاصرة؛ كُلٌّ ذلك حرّر الفنانين من سيطرة تقاليد التشكيل الأسطوري التقليدية. ثم إنّ ذلك كلّه هدى الفنانين إلى وجوهٍ وتأويلاتٍ مستحدثة للأسطورة القديمة بدلاً من الاستمرار في نطاق سيطرة القديم وتكويناته. فالمطلوب اليوم: «تعدُّد الرؤية وتداخل الموقف»! ومن خلال النزعة النقدية والحيّة في فتح الآفاق، ومجابهة التراث ومشكلات الأخلاق والجمال في الفن؛ هناك أملٌ كبيرٌ في أن يستمرّ التعبير عن أسطورة أوروبا مع الثور، وأساطير أخرى خصبة ومتنوعة؛ من أجل مساوقة العصر وإبداعاته وهمومه.



ها شولت
أوروبا على صاروخ، 1987
متحف لودفيغ بكولونيا



يوهانس بروس - أوروبا على الثور، 1988. ملك الفنان

مدرسة فرانكفورت و«النظرية النقدية»

بؤرة إشعاع النخبة اليسارية الألمانية في مجال الدراسات الاجتماعية

بيتر هوفمايستر

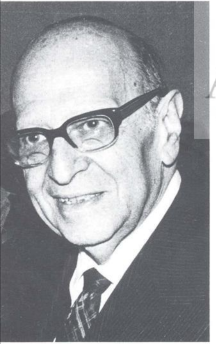
تأسّس «معهد البحوث الاجتماعية» بفرانكفورت، واحتفُل بافتتاحه في يونيو 1924 بعد جدلٍ ونقاشٍ استمرا عقداً ونيفاً من السنين. وكانت الخطّة أن لايكون هذا المعهد بيئةً علمية فقط للنشرة المسمّاة «ملفّ التاريخ الاشتراكي، والحركة العمالية» التي بدأت تصدر عام 1910؛ بل أن يصبح مركزاً ـ كما صار ـ لأجيالٍ من مؤرخي الفلسفة الألمان ذوي التوجهات الاجتماعية. وقد كان الأمر على ذاك النحو، فقد عمل في المعهد، وتخرج فيه مشاهير الفلاسفة وكبار علماء الدراسات الاجتماعية من أدورنو، وهوركهايمر، وحتى ماركوزه، وبلوخ، وشهد المعهد حقب صعودٍ وانحدارٍ منذ الدولة القيصرية الألمانية وحتى الدولة الاتحادية المعاصرة. وانغمس في صراعات النظرية والتطبيق الخاصة بالتاريخ الاقتصادي، ونقد الاقتصاد السياسي. ورغم الصعوبات السياسية، وصراعات الأمزجة الفردية؛ التي رافقت المعهد عبر تاريخه الطويل؛ فإن العاملين فيه لم يضيعوا هدفهم الأول الذي وضعه المؤسسون نُصب أعينهم: الوصول إلى المواطن الواعي والليبرالي عبر رؤيةٍ جدليةٍ نقديةٍ معقلنة.

حصلت «مدرسة فرانكفورت لعلم الاجتماع الألماني» على طابعها المؤسّسي عبر تأسيس «معهد البحوث الاجتماعية» في عشرينات القرن العشرين؛ ذلك المعهد الذي وُضِعَ ضمن جامعة فرانكفورت. وجاء تأسيس المعهد عبر هبةٍ وقفيةٍ؛ جعلت من شخصياتٍ من مثل تيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، أبرز العاملين بالمعهد منذ تأسيسه، علماً على العالم الفكري والسياسي لجمهورية فايمار ولما بعدها حتى الفترة المعاصرة. وكان هدفُ علماء الاجتماع هؤلاء؛ بالتعاون مع أمثال أريك فروم، وفريدريش بولوك، وليو لوفنشتاين، وفالتر بنيامين، دراسة الحركة العمالية في سياقها الاجتماعي الخاص. وفي عام 1930 صار ماكس هوركهايمر مديراً للمعهد، ومحوراً لتلك الدائرة من الباحثين؛ الذين وجدوا في النظرية الماركسية المرشد الأهدى لفهم ظروف العصر المحيطة بهم. وقد أخذ أتباع «النظرية النقدية» على عاتقهم مسألة قراءة التاريخ الفكري الألماني من جديد من مثل رؤى نيتشه، وشوبنهاور، في ضوء المادية التاريخية. وفي عام 1937 نشر هوركهايمر مقالته المشهورة بعنوان: «الرؤية التقليدية، والنظرية النقدية» فصارت من جهةٍ دليلاً نظريا لمدرسة فرانكفورت، وتوجهاتها الجديدة؛ ومن جهةٍ ثانيةٍ مصطلحاً لاخفاء الأساس الماركسي للمدرسة (نقدي بدلاً من ماركسي). لكن الأساس كان ماركسياً فقط؛ وإلاّ فإن مفكري المدرسة خرجوا جميعاً على الصيغة الأرثودكسية للماركسية. وكانت مجلة المعهد المسماة: «مجلة البحوث الاجتماعية» مجالاً لنشر أهم بحوث العاملين في السنوات اللاحقة على تأسيس المعهد. وقد احتفظت «المدرسة» باسمها باعتبارها «مدرسة فرانكفورت» كما احتفظت بعنوان توجهها النظري: «النظرية النقدية»؛ رغم الاختلافات النظرية بين أعضائها الناجمة عن النتائج المتمايزة للبحوث والاهتمامات من جهةٍ، ولاختلاف الامزجة الفردية من جهةٍ ثانية.

ومع وصول النازيين للسلطة عام 1933 بدأ بالنسبة لأكثر العاملين والدارسين في معهد فرانكفورت؛ عهد التشرد والمنفى. مضى بعضهم أولاً إلى فرنسا، ثم بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث تابعوا عملهم في تطوير «النظرية النقدية». وفي عامي 1949 و 1950 عاد إلى ألمانيا

الاتحادية من مهجري المدرسة ثلاثةٌ فقط هم: أدورنو، وهوركهايمر، وبولوك، ووحده أدورنو تابع العمل العلمي للمدرسة فعقد لسنواتٍ ندواتٍ دراسية عن هيغل، ونشر أعمالاً علمية نقدية في مناحي شتى. وانضم إلى جملة مساعديه أواخر الخمسينات يورغن هابرماس، أهمّ أعضاء الجيل الثاني للمدرسة بالاضافة الى جان بياجيه. ولاشك أن هابرماس وبياجيه أسهما إلى حدٍّ بعيد في بلورة الطابع الخاص للمدرسة، والتعريف بها، وبالاتجاهات النقدية الممثلة في علم الاجتماع بفرانكفورت.

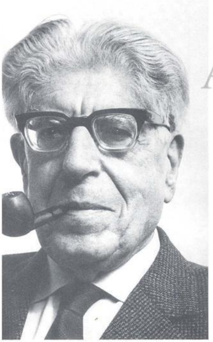
كانت العقود الأربعةُ الأولى من تاريخ المدرسة تحت قيادة هوركهايمر مسودة بتوجهٍ ماركسيٍّ فرويدي؛ ذي نزْعةٍ نقديةٍ راديكالية. لكن لايمكن القول إن هذا التوجّه كان مُلزماً لكل رجالات المدرسة بكل تفاصيله: بحيث يجري الانطلاقُ منه في كل البحوث والدراسات. وربما رجعت تلك «التعددية» النسبية داخل المدرسة إلى التمايز بين مؤسِّسيها هوركهايمر وأدورنو. فقد تحول هوركهايمر من ممثلٍ لاتجاهٍ اجتماعيٍّ علميٍّ تقدميٍّ إلى ناقدٍ راديكاليٍّ للنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية، والمتجهة نحو إخفاقٍ حضاريٍّ ضخم؛ تحت لواء الرأسمالية. وبسبب هذه الرؤية الفلسفية الشاسعة الآفاق للتطورات الفكرية والسياسية؛ كان عليه ان يضع نفسه في سياق الفلسفة العقلانية للقرون الماضية، وأن يقرأ أولئك الفلاسفة بمنظار موضوعيته النقدية. أمّا أدورنو فقد بدأ كما انتهى هوركهايمر. فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لعرض الاخفاق الحضاري الغربي الذي كان من نتائجه ظواهر مثل «العداء للسامية»؛ ليتحوّل إلى طرح تساؤلاتٍ ذات طابعٍ وجوديٍّ حول «غير المحدَّد» أو «غير ذي الهوية». وهذا التوجّه التفصيلي ذو الطابع التبشيري أو الدعوي الظاهر قربه من أمثال أرنست بلوخ، فالتر بنيامين، وقاده إلى نشر عدة دراساتٍ مهمةٍ من مثل «جدل السلب» و«نظريةٌ في الجمال». وموضوع كتابه الجمالي ـ كسائر كتبه المتأخرة ـ كيف يمكن أو هل يمكن اكتشاف «حقيقة موضوعية» في ظلّ «موضوعية التعمية» أو «المغالطة»؛ وذلك في مجال الاعمال الفنية. والواقع أنّ هذا السؤال لم يكن مطروحاً عند مابدأ أدورنو يتحدث فيه وعنه. فقد طُبقت رؤى فالتر بنيامين تطبيقاً «واقعياً» في ظلّ النظرية الماركسية ورؤاها الفنية؛ والتي كانت تتلاقى آنذاك والتوجهات السائدة في الفلسفة المادية. فقد كان التشكك المطروح هو في الموقع الذي يدعيه لنفسه العقل الحديث. بيد أن الأمر لم يكن كذلك عند أدورنو في مؤلفاته بالمنفى الأميركي. هناك صدر كتابه المعروف: «جدل النهضة أو التنوير». في ذلك المؤلف حاول أدورنو بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدِّد سِمات وخصائص أو قِوام التعقل الحديث والمعاصر. ومن جملة موضوعات ذلك الكتاب مصير المؤلفين إلى مهاجمة الموضوعة البدائية التي تقابل بين الغرب المتنورِ وألمانيا غير المتنوِّرة. هذا «التفسير» للعلاقات داخل الحضارة الغربية وجد تصديقاً له في انتصار الحلفاء على دُول المحور؛ إذ مثّل ذلك انتصار التعقل والتنوير والتقدم على قوى «الخُرافة والشر وغير المعقول»؛ قوى الماضي السحيق! . وكان جورج لوكاش قد صوّر التطور الثقافي الألماني باعتباره تطوراً «مستمراً» باتجاه الاسوأ، فمنذ المرحلة الرومانسية وحتى روزنبورغ، كان يجري «تدمير العقل بصورةٍ تدريجية» بألمانيا. وهناك مؤلفون من



ماكس هوركهايمر (1895-1973)

مثل الفرنسي أرمونـد فرميل يريدون العودة بهذا التطور المعكـوس بألمـانيا إلى عهد لوتر والاصلاح الديني . وهكذا فإن بنيـامين وهوركهايمر وأدورنو استطاعوا إدراك جدليات التطور الثقافي الغربي في حقبةٍ مبكّرة بصورةٍ أفضل بكثير من عمل مُعاصريهم . وقد كان من حظ الألمان أنهم دخلوا في نطاق التنوير بعد العام 1945 . فما عاد كانط ، وهيجل أعـداء للتنـويـر أو تجاوزاً له باتجاهٍ مُعـاكس ؛ بل مطوّرين ومُتابعين له . لكن علينا أن لانفهم مصطلح «الجدل» هنا بالمعنى الهيجلي له ؛ بل إن المؤلفـين أراداً به لفت الانتباه إلى الجـوانب المتفـاوتـة للعقلنة والتنوير والتقدم في العصر الحـديث . وقـد فهم المـؤلفان بوضوحٍ ماسبق أن استنتجه ماكس فيـبر حول عمليـة البقـرطـة في المجتمعات المعقلنة الحـديثـة ؛ سواءٌ أكـان النظام السيـاسي السائدُ فاشياً أو ليبرالياً أو اشتراكياً .

لقـد صـارت العقلنـة وصـار التقـدم ؛ أمـل البـورجـوازية المتحـررة الكبـير ، كما أنـه اليوم أمل الطبقةالعاملة . وتعني العمليـة التنـويـريـة هذه تحرير الانسـان من العبـودية أو الطفـولـة التي سبَّبهـا هولنفسـه . ومعنى ذلـك انصراف الانسان لاتخاذ العقل موجِّهاً له في كل خطواته . وقد أمكن عن طريق ذلـك ان تتقـدم العلوم الطبيعيـة ، وأن تظهر التكنـولـوجيـا التي تُسـود حيـاة الانسـان الحـديث . لكن هوركهـايمـر وأدورنـو يُبـالغـان عنـدما يُحدِّدان العقل بأنه العقل الأداتي أو العملي . ومن ناحيةٍ أخرى فإنهما يربطان بشكـلٍ تحليـليٍّ جديـد بين مختلف أشكـال «التحكّم» في العصرِ الحـديث . فالتحكم بالذات ، والتحكّم بالناس ، والتحكّم بالطبيعـة ؛ كُلُّهـا عمليـاتٌ مترابطـةٌ . وازديـاد قدرات وإمكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبٌ ـ في نظرهما ـ بالاضعـاف من شدّة اهتمام الإنسان بداخله . ومع ذلكٍ يبقى في النهـايـة الـدافـع الأسـاسي الذي تنطلقُ منه كل تصرُّفـات الفرد : دافع الحفاظ على الذات . لكن ـ وهذه جدليـة الحـداثـة ـ فإنّ الذات تُفهَم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ! . إنّ ماسمَّيـاه «نقداً ناقضاً للعَقْلَنَة» مهَّد السبيل لتضاؤل بل زوال «الهدف الثوري» أو التغييري من رؤيتهما الفكـريـة . ومعـروفٌ أنّ هذه «الثـوريـة» شرطٌ أسـاسي للمضي ضمن النظم الأيديولوجية والسياسية الشاملة مثل الفاشية والشيوعية والرأسمالية الاحتكارية . وقد حاول كُل من أدورنـو وهـوركهـايمر بحث مصائر العقلنة وإمكانياتها للتحـرر رغم مشكـلاتهـا الضخمـة بإيقـافها أمام «محكمة العقــل» (كـانــط) . وحكمهــا يمكن تبيّنُـهُ من خلال مسألتين : القول بأن الأسطورة ـ في زمانها ـ تعقّلٌ ؛ كما أن التعقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجهُ لتكون اسطورةً من جديـد . أمـا بالنسبـة لمسألة الأسطورة (وهي مسألتهما الأولى) فقـد أوضحـاهـا بأن الجـماعـات البشرية فيما قبل التـاريـخ حاولت التخلُّص من تحكم الطبيعـة والظـروف الطـبيعيــة بها ؛ أو بتعــويض ذلــك ، عن طريق «سجن» الأحداث المهدِّدة في تعابير ومصطلحات . وأدّى ذلك إلى ضيـاع الـوحـدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح أو المفـرد المعـبر عنهـا . وفي الوقت نفسه ، فإن الانسان الأول القــادر على «الاصطــلاح» أو «التعبــير» اتّخـذ الطبيعـة موضــوعــاً بأن جعلهــا أداة أو وسيلةً لأغــراضــه : ففي الأسطـورة إعـادةُ تشكيـلٍ للطبيعـة حسبما يراه الانسان . وهنـا بالـذات حدّد المـؤلفانِ المسألة التي اعتبراها عقلنة أو تنويرا في الانسان الأول وأسطورته . والقضية الأساسية هنا


تيودور أدورنو (1903-1969)

أن العقل التنويري تعامل مع هذه الأسطورية المؤسسة على التحكم والاخضاع بأن استوعبها أو تشرّبها بدلاً من تأمُّلها وتحليلها ثم وعيها. وهكذا فإن الطبيعة ماتزال تقف في مواجهة العقل والتعقُّل باعتبارها مهدّدة. ويواجه العقل هذه القضية عن طريق المُضي قدماً في عملية عقلنة كل المجالات الحياتية. ووافق المفكران فرويد في القول إن المشكلات والمصاعب المنفية أو المتحكَّم بها تتجمع لتعود بشكل انفجاري قوي. و«جدليات التنوير أو التعقّل» تصِفُ عمليات التقدُّم الانساني باعتبارها مزيداً من القدرة على التحكم والتسلُّط والضبط باستخدام «العقل الأداتي» ومايقابلُهُ من إرغام للطبيعة بحيث تتعقد المشكلات وتتعمق؛ وبذلك يصبح التعقل التنويري أسطورياً. وينبغي هنا التأكيد أن «جدليات التعقل» هذه لايمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردي أو الجماعي. وهنا أيضاً اتفق المفكران مع فرويد وهربرت ماركوزه. إذ إن الحل ليس في «الخروج على العقل» أو إزالته؛ بل في أن «يتعقل العقل تعقّله» أو يُنور العقل تنويره.

وجد هوركهايمر وأدورنو «الرابط» بين النظرية والتجربة، بين الصورة والمصطلح في النقد الأيديولوجي الذي كان ردّة فعل كارل ماركس على نهاية الفلسفة الهيجلية. ففي هذا النقد حاول ماركس عن طريق «النفي المحدّد» التشكيك في سريان وعمومية المبادىء العقلية الهيجلية؛ بربط «الظروف الطارئة» التي تُداخِلُ تلك المبادىء بالمصالح والوقائع الاجتماعية. وفي «مجال التوتر» هذا بين التعقل المطلق، والتعقل الخاصّ، ظهرت «النظرية الفنية» المعتبرة مادية؛ في مدرسة فرانكفورت النقدية.

ومنطلق النظرية أولية أو تقدم الحواس على العقل؛ دون ان يعني ذلك ضياع اللحظة الجدلية في التفكير الفلسفي المتعقل لتلك العمليات. وتُعتبر رؤية هربرت ماركوزه في هذا المجال ممثلاً لمدرسة فرانكفورت في مجال نظرية الفن، وربطها بين فرويد وماركس في هذا السياق بطريقة جمالية.

وبعكس ماركوزه، فإن أدورنو لم يتأثر بماركس الشابّ كثيراً لكنه في مقالته الصادرة في «مجلة البحث الاجتماعي» عام 1932 بعنوان «في الموقع الاجتماعي للموسيقى» - لم يستطع إلا أن يقرر أن المرء الباحث المتطلع في النظام الرأسمالي لا بُد أن يصطدم بجدار زُجاجيٍّ أملس لايمكن تخطيه. وقد عبّر لوكاش عن هذا «الادراك» بالقول: «الحياة غير حيّة».

إن هذه التعابير والرؤى توضح كم كان تأثير الماركسية قوياً على هؤلاء الباحثين الشبان في العشرينات والثلاثينات. وهو تأثير ناجمٌ عن إحساسٍ وحساسيةٍ عميقين تجاه الظلم الاجتماعي الذي تعاني منه الطبقات المستغلّة والمضطهدة. وقد أدّى ذلك إلى مايشبه ضميرا اجتماعياً راح يتكوّن ويتساءل. وقد حرّضهم ذلك جميعاً على الاستمرار في البحث والتأمُّل من أجل إنجاز نظريةٍ شاملةٍ للمجتمع في مرحلته الحديثة، وهكذا كانت «جدليات التعقل أو التنوير» ثمرة أولى من ثمرات هذا التطلُّع الملتزم. والكتاب ذو طابعٍ جزئيٍّ. ومايزال هذا الكتاب من أجل ذلك صعب الفهم حتى اليوم. ثم من أجل الخروج المتردّد من عباءة «نظرية التاريخ» الماركسية دون التعبير عن ذلك بوضوح. وكان هذا من جانبهما تعبيراً عن خيبة الأمل بالتطورات الحادثة في ظل الماركسية الستالينية، ولسقوط الديمقراطية الألمانية عام 1933. فهاتان الظاهرتان دفعتا



هربرت ماركوزه (1898-1979)

مفكري المدرسة إلى إعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية وإلى تبين الجوانب المظلمة والمتفاوتة لعملية التقدم والتعقل. وقد بدا لكل من أدورنو وهوركهايمر أن عملية تكوُّن «الفرد المستقل» هي عمليةٌ تاريخيةٌ تقدميّةٌ لا يمكن التخلي عنها أو نفيها. لكن ظهور «الفرد الحديث» عنى من جهةٍ ثانيةٍ صعود الاحتكار، وبلوغ المجتمع الامبريالي المعاصر الذروة، والتدمير الذاتي للثقافة، وفرض الوصاية من جديد على الذات المستقلة. فالعصور الحديثة أدّت إلى سيادة «العقل الأداتي» بما يعنيه ذلك من إنتاجٍ جماعيٍّ وإعدامٍ جماعي. وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كُلّاً من أدورنو وهوركهايمر وبنيامين؛ هؤلاء؛ إلى التخلي عن مصطلح «التقدم» المُشكل لصالح مصطلح الخلاص.

أما هربرت ماركوزه فقد استمدّ أملاً من جديدٍ، وتوصّل إلى فلسفةٍ إيجابيةٍ للتاريخ؛ من خلال مراقبةٍ وتتبع حركات التحرر في العالم الثالث، وتمرد شباب العواصم الكبرى. ومن جهةٍ ثانيةٍ فقد لاحظ ماركوزه أن «الظروف الموضوعية» لقوى الانتاج ووسائله؛ تسمح بالتقصير من أوقات العمل كما تسمح بالاستغناء عن قيام الانسان بالاعمال الجسدية الشاقة؛ بحيث تنتهي مسلمة فرويد القائلة باستحالة الجمع بين مبدأي الواقعية والاستمتاع. فعلى الأقل صار ممكناً إسقاط عوامل ووسائل الضغط غير الضرورية. لكن هوركهايمر وأدورنو لم يستطيعا ولم يريدا متابعة ماركوزه في تفاؤليته التاريخية. بل على العكس من ذلك فإنه هو الذي قاربهما. ففي الفن فقط لاحظ أدورنو آثاراً، وذكرى حيّة باقية لارادة الانسان في التحرر.

ويبقى في النهاية الاستنتاج أنّ النقد الراديكالي للعقل والتعقل الذي يبدو عند أدورنو وهوركهايمر ينتمي إلى الشمولية الشكية تجاه الايديولوجيا عند نيتشه، أكثر مما ينتمي إلى النظام الأيديولوجي عند ماركس. وهناك تطوراتٌ فكريةٌ أخرى في عقود السنين الماضية تدعم هذا التخمين. فميشيل فوكو، أحد كبار رجالات البنيوية؛ والذي أقام حداً فاصلاً بين فكره وفكر مدرسة فرانكفورت؛ لم يستطع أن ينكر وجود تشابُهٍ في طرح المسألة الرئيسية. فهو يلاحظُ مثل جماعة مدرسة فرانكفورت النقدية وجود رابطٍ بين التعقل والتحكم أو السلطة. وهو يسمي نظريته: «نقداً عقلانياً للعقلنة». ويبدو هذا مُشابهاً لما قاله أدورنو عام 1962 في إحدى الندوات الدراسية عن المصطلح الفلسفي: «إن وظيفة الفلسفة أو مهمتها هي إجراء مُراجعةٍ معقلنة في مواجهة العقلنة».

مما سبق كله يمكن ان نتبين أنّ «النظرية» ظلت أفقاً واسعاً وعالياً؛ أمّا في الواقع؛ فإن الافكار والتفسيرات كانت كثيرة ومتمايزة، وتملك طابعاً غير مكتمل ويحتاج الى التطوير والتعديل والتكميل. فأين تكمن المشتركات بين المنتمين إلى مدرسة فرانكفورت، أو الذين انتموا إليها مؤقتاً؟.

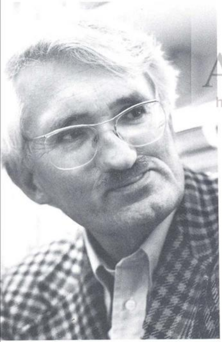
كان الجيل الأول من أجيال المدرسة مكوّناً في غالبيته العظمى من اليهود. وقد اعتبرتهم النازية الألمانية بعد العام 1933 أجانب وخونة؛ أما ما بين العامين 1918 و 1933 فقد كان هناك الخطر الماثل دائماً بإنكار المجتمع الألماني حقهم عليهم في الانتماء الوطني والقومي. وقد تصاعدت حساسيةُ هؤلاء تجاه الغربة والمشاعر المُحيطة بها، ووجودهم خارج المجتمع، وانتباههم إلى تشابه موقفهم هذا وموقعهم مع ذلك الذي للعمال أو الطبقة



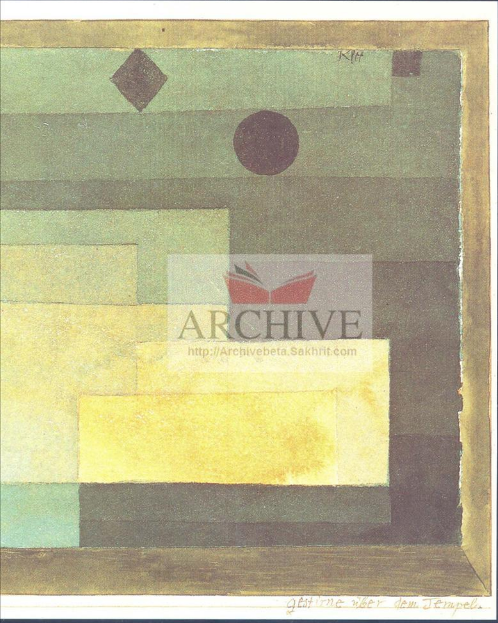
إرنست بلوخ (1885-1977)

العاملة في المجتمع الرأسمالي ـ دون أن يعني ذلك ضرورة التضامن بين الطرفين. لكن كان الطرفان يجدان أنفسهما في موقفٍ متقارب ومتشابه من النقد الراديكالي والمعارضة للمجتمع أو الطبقات السائدة فيه. وليست هناك قراءة نقدية شاملة ومعمقة لتاريخ المدرسة، وصراعاتها الداخلية، ورؤاها لموقعها العلمي والاجتماعي والسياسي في ماضيها وحاضرها. لكن لاشك ان النظرية الماركسية ما تزال تلعب فيها دوراً معتبراً؛ وهي الماركسية حسبما رآها وفهمها هوركهايمر وأدورنو. ولاشك أنّ «اللغة» الماركسية ماتزال تمارس تأثيراً بالغاً على أتباع المدرسة والذين درسوا لدى رجالاتها من طلاب وأساتذةٍ جامعيين، ومهتمين من الفئات الاجتماعية الأخرى. إنّ هذه اللغة التي اصطنعتها المدرسة لنفسها عبر أكثر من جيلين اصطنعت عالماً من التعبيرات والرؤى والمواقف من موضوعاتٍ بعضها معاصر مثل الموقف من «الديمقراطية» وما معنى العداء للديمقراطية، والموقف من الدستور؛ والتعارض معه؛ في جمهورية ألمانيا الاتحادية.

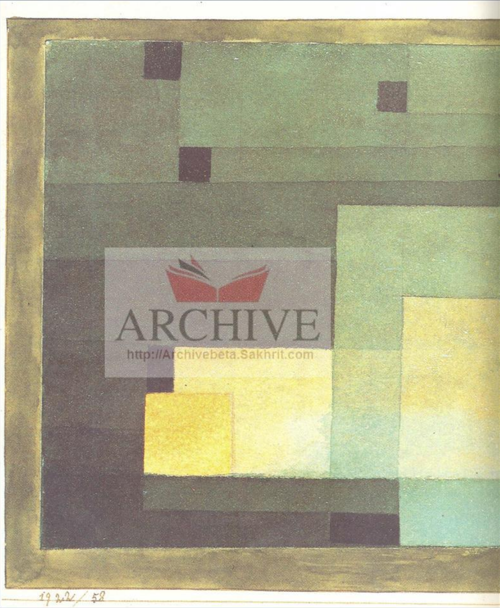
ويبدو للكثيرين اليوم أن «النظرية النقدية» قد جرى تجاوزها. وكانت المدرسة قد بدأت مسيرة معقدة من التطورات الفكرية والسياسية في ثلاثينات هذا القرن؛ هي في الحقيقة تعقيدات المادية التاريخية من حيث العلاقة بالفكر وبالمجتمع السياسي في الوقت نفسه. وفي خمسينات هذا القرن عادت المدرسة عبر كتابات أعلامها من المنفى الأميركي لتنتشر بين المثقفين في الستينات انتشاراً واسعاً. لكن تطورها في عالم مابعد الحرب كان نظرياً وبعيداً عن نبض العمل اليومي؛ مما دفع الحركة الطلابية للعودة إلى كتابات المدرسة في الثلاثينات. وهي كتابات كان هوركهايمر قد تخلى عنها، واعتبرها مرحلة منقضية. ولاشك أنّ تحديث المدرسة الذي كانت محاولته عبر التحليلية النفسية القائمة على التوفيق بين فلهلم رايخ وماركوزه؛ يُعتبر اتجاهاً جانبياً، لكن بعض هذا التوجّه وجد مكاناً له في رؤى المدرسة للعوامل السايكولوجية في الرؤية الفاشية للمجتمع والتاريخ. وهكذا فإنه مهما بلغ من شك الباحث والدارس في جدوى رؤى المدرسة، ونظرياتها في المعرفة، واختلافات أعلامها؛ فإنّ في بعض كتاباتها وتوجهاتها مايمكن تعلّمُهُ والافادة منه. والمحاولات المستمرة للتجديد والنقد والتصحيح داخل المدرسة؛ دليلٌ على مساعي رجالاتها المستمرة للوصول إلى معرفةٍ أكثر دقة؛ كما أنها دليل على ذلك التوتر بين النظرية والواقع. ورغم كثرة البنى وانحلالها، وتكون الصداقات والخصومات، والاتجاهات المتعارضة؛ داخل المدرسة؛ فقد كان هناك اتفاقٌ شاملٌ بين أعضائها وأتباعها في السعي إلى نظريةٍ شاملةٍ للمجتمع وعنه. وهي نظريةٌ هدفها ـ عن طريق النقد الراديكالي لظروف وأشكال الاغتراب في المجتمع وفي الواقع ـ الوصول إلى عالمٍ واعٍ ومتحرر. أمّا الجدالات النظرية التي كانت تنشب داخل المدرسة بخلفياتها الاجتماعية والسياسية المتمايزة، وآمالها المختلفة؛ فلم تكن غير تعبيرٍ عن تعقيدات الواقع. وهذه الاختلافات الخصبة لم تنل من عزيمة رجالاتها في الاستمرار في العمل الفكري المعرفي؛ كما لم تنل من إحساسهم بمشروعيتهم، وبانتمائهم إلى اتجاهٍ كبيرٍ وعريضٍ هو الذي سُمّي: مدرسة فرانكفورت النقدية.



يورغن هابرماس، من مواليد 1929



باول كليه ـ كواكب فوق المعبد، 1922


1922/58

أنا واللون واحد

باول كليه معرضٌ له بقاعة توبنغن الفنية

ياسمينه أمقران

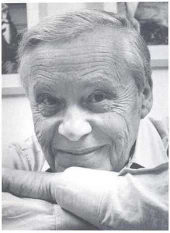
اجتذبت القاعة الفنية بمدينة توبنغن إليها مائة وخمسين ألف زائر؛ جاءوا جميعاً طوال اثني عشر أُسبوعاً لمشاهدة معرض رسومٍ لباول كليه Paul Klee عُرضت فيه مائة وعشرة رسوم وصور تُصوِّرُ الفنان الكبير في مختلف مراحل تطوُّره. وندين بهذا المعرض المهم لثلاثة أشخاص: المنظم الذي نظم مسألة مجيء الصُور والرسوم وعرضها. والهاوي الذي أتاح جمع هذه الصور في مكانٍ واحدٍ بحيث يمكن أن تُعرض. وأولاً وأخيراً الفنان؛ الذي أبدع هذه الرسوم. وعن هؤلاء الأشخاص ستكون الكلمة التالية.

منظم المعرض غوتز أدرياني

يعملُ غوتز أدرياني Götz Adriani مديراً للقاعة الفنية بمدينة توبنغن منذ سبعة عشر عاماً. وبفضله تحولت القاعة في تلك المدينة في السنوات العشر الأخيرة إلى مكان معروفٍ من جانب هواة الفن التشكيلي في العالم. فقد صارت معارضُهُ التي صدرت عنها كتبٌ وكتالوجات جزءاً من التراث الفني لكل متاحف العالم الكبرى وقاعاته الفنية. وفي السنة الأخيرة استطاع أدرياني أن يجتذب مناسبة فنية كبرى لفنانٍ عالميٍّ عظيم؛ وماكان بوسع قاعة توبنغن الفنية الصغيرة في الظروف العاديةأن تفعل ذلك. وماكانت هذه المناسبة هي الأولى ولن تكون الأخيرة، كما سبق أن ذكرنا بالنسبة لتوبنغن المدينة الصغيرة، والقاعة الأصغر. لكن النجاح المتجدد والمستمر يعود الفضلُ فيه إلى شخصٍ واحدٍ هومدير القاعة الفنية: أدرياني!.

وأدرياني الذي يبلغ الثمانية والأربعين من العُمر؛ هومدير قاعاتٍ فنية وصانع معارض، وهوشخصيةٌ ذات فرديةٍ ظاهرة. فمن ناحية مركزه، هوموظفٌ دائم أورسميٌّ؛ وليس له من المساعدين غيرسكرتيرة، وبوّاب، وموظفين لبيع التذاكر، وبعض الحرس. وبهذه الامكانيات المتواضعة جداً يبقى سراً من الأسرار كيف استطاع أدرياني ويستطيع أن يؤمن التأمينات على الصُور، وأن يُقنع مالكيها - رغم المخاطرة - بعرضها في قاعته! وكذا هاينس بارغغرين H. Berggrün لم يأتمن غيره على مجموعة أسرته من صور ورسوم باول كليه بباريس ونيويورك. وهكذا فإن بعض سر أدرياني في النجاح يعود إلى علاقاته الطيبة بسائر المعنيين بالفنون: ثم إلى ثقة المعيرين به. وهذان الأمران كنزٌ لايُقدَّرُ بثمنٍ - ويشير إلى الذوق الفني الرفيع الذي يتمتع به أدرياني، والذي نشر شهرته بين الفنانين والمعنيين بالفنون.

ورغم هذه الشهرة التي حظي بها أدرياني، ويحظى؛ فإنه لايميل إلى مغادرة توبنغن. فهنا يستطيع ان يعمل بهدوءٍ وينتج، مع ان السنوات الاخيرة لم تعد تحمل بالنسبة له الكثير من الهدوء بالفعل. فقد تلقى عروضاً مغرية للحصول على مناصب أفضل في قاعات ومتاحف؛ يحسده عليها احسن أساتذة جامعة توبنغن العريقة! وكان أدرياني يرفض كل العروض؛ حتى كان العرض الأخير الذي تردّد وتعذّب كثيراً دون أن يتجاوزه. ففي العام



اينس بارغرين - يهوى التحف الفنية ويتجر بها



غوتز أدرياني، مدير معرض الفنون بمدينة توبنغن

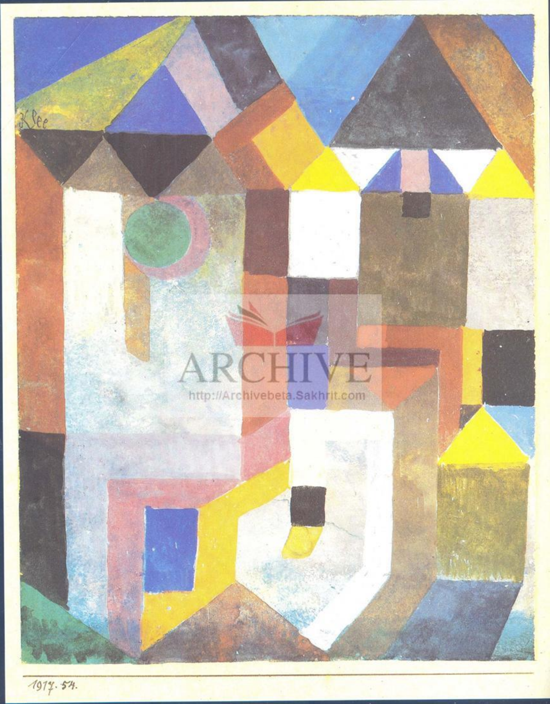
1984 تلقى العرض الأول من مدينة أسّن ليكون مديراً لمتحف فولكفانغ فيها. ثم توالت عليه العروض من متاحف منطقتي الراين والرور وقاعاتها الفنية: من مانهايم الى ديسبورغ إلى فوبرتال. وتحدثت صحف بادن فورتمبيرغ ووسائل إعلامها الأخرى كثيراً قبل سنتين عن العرض الذي قُدم له لتولي ادارة متحف رومل الذي كان قيد الانشاء؛ لكن ذلك لم يغير من عزيمته على البقاء بتوبنغن. ثم جاءه عرضان مغريان أحدهما من بون؛ لتأسيس القاعة الفنية الغنية التي يُرادُ إنشاؤها، والآخر من فرانكفورت ليكون مديراً أعلى لسائر متاحفها. وقد تجاوز ذلك كله بدون صعوبات. بيد أن العرض الأخير للذهاب إلى دوسلدورف ليكون مديراً لمجموعتها الفنية المهمة، التي تُعتبر الأهم بالنسبة للفن الحديث في اوروبا، والتي يخلف في الاشراف عليها الفنان الشهير فرنر شمالنباخ، هذا العرض بالذات صعب عليه جداً أن يرفضه، وإن لم يقبلهُ حتى الان. وأدرياني في الأصل من مواليد شتوتجارت. وقد بدأ متطوعاً في قاعتها الفنية، ثم حصل على الدكتوراه عن أطروحةٍ في فنون العصور الوسطى. وهو اليوم أستاذ شرف في أكاديمية الفنون بكارلسروه. وأدرياني يميل إلى البقاء بشتوتجارت أو بجوارها كما هو حاله اليوم في توبنغن المجاورة. وربما عرضت عليه المدينة إدارة قاعتها الفنية بعد انتهاء مدة مديرها الحالي بيتر بايه. لكن على المدينة ان ارادت ذلك ان تفعله الآن؛ وبخاصةٍ أن هناك إغراء قاعة ومجموعة دوسلدورف كما سبق أن قدمنا - فمديرو القاعات الفنية المهمون ومديرو المتاحف الناجحون لايسقطون من السماء!

جامع التحف الفنية هاينس بارغرين

إنه يجمع اللوحات، إنه يشتريها وهو يتبادلها لكنه قبل ذلك وبعده: يحبها ويتشبث بها! هذا هو مايفعله هاينس بارغرين الذي يبلغ الان الخامسة والسبعين من عمره. أمرٌ واحدٌ لن يفعله بعد الآن: لن يبيع ما لديه من صور ورسوم وتُحف! إذ لو فعل ذلك لاستطاع أن يحصل في مقابل مجموعته على مئات الملايين من الدولار؛ إذ هي من أفضل مايملكه تجار الفنون وملاّكها في أوروبا كلّها. يبلغ عدد مواد المجموعة مائة قطعة ونيفاً. وهي مختارةٌ بيده وبعينه التي يقول العارفون بالفنون إنها لا تُخطىء! وهي دائماً وراء النوعية السامقة المستندة إلى الخبرة والدُربة لطويلتين. وتنتمي أكثر القطع إلى ما نسميه اليوم بالحداثة الكلاسيكية. فبارغرين يعمل في التجارة الفنية منذ أربعين عاماً، ويجمع لنفسه منذ ثلاثين عاماً. ومن ضمن مجموعته الخاصة أعمالٌ كثيرةٌ لبيكاسو وكليه (ومن مجموعته لبيكاسو سبق أن أعار أدرياني في معرضه السابق بتوبنغن عن بيكاسو وله). وميزة مجموعة بارغرين لهذين الفنانين بالذات أنها تعرض أعمالاً لهما من سائر فترات تطورهما. لكن لمجموعته عن كليه ميزةً خاصةً غير عدد الصور وجودتها. هذه الالتفاتة الخاصة والفذة تتمثل في إقدام بارغرين قبل خمس سنواتٍ في خطوةٍ ندر مثيلها على إهداء مجموعته هذه لمتحف المتروبوليتان. وذلك باستثناء 25 صورة سبق له أن أهداها لمتحف باريس.



منظر تتخلّله الأعمدة السود، 1919



باول كليه - بناء ملوّن، 1917

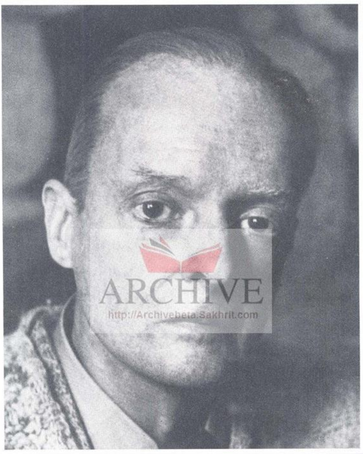
ويمكن اليوم رؤية المجموعة المهداة بالمتروبوليتان في قاعةٍ خاصةٍ ضمن أكبر متاحف العالم هذه. ولذا فقد كان من حظ توبنغن وألمانيا رؤية هذه المجموعة كاملةً بعد أن خرجت من ملكية بارغغرين، وتوزعت على مكانين. المجموعة التي جمعها بارغغرين أربعين عاماً، والتي تمكن أدرياني من جمعها لاسابيع بعد أن تفرقت. وكان بارغغرين نفسه يفكر منذ سنواتٍ بإقامة معرضٍ بعنوان: «مفتاح الجنة» (تلاعباً على اسم Klee). وها هي الفردوس قد اجتمعت في توبنغن بين 22 يناير و 16 أبريل 1989؛ مضافاً إليها سبعة أعمالٍ لكليه اشتراها بارغغرين في السنوات الأخيرة. وبذلك يكون مجموع ما عرضه أدرياني مائة وعشرة أعمال لكليه: 11 لوحة، و 91 أكواريل وغواش، و 8 تخطيطات.

عندما رأى بارغغرين الشاب لأول مرةٍ بعض لوحات كليه بسان فرانسيسكو؛ سُحر بها، وبدأت له بها وبالفنان علاقةٌ عاطفيةٌ شديدة الوثوق. يقول بارغغرين واصفاً ذلك في مقالةٍ له بعنوان: «محطات في طريقي إلى كليه»: «هذه الصور تفتح الباب على عالم من الأسرار والخيال، والاحلام، والسحريات. لكنه رغم ذلك ليس عالماً مختلقاً، كما انه ليس بديهياً. فكليه يأخذ بيدنا بحنانٍ ويقول لنا: أنظروا فيما حولكم! هذه مملكتي! إنه عالمٌ من الهدوء والألحان والشعر والموسيقى الحالمة. وهذه المملكة السرية والمختفية والرائعة تعرض على الداخل كل لحظةٍ مفاجآت وأسراراً واكتشافات» وهكذا فإنه حتى السادس عشر من أبريل كان بوسع كل مشاهد أن يستمتع بكليه وعوالمه، وأن يدع نفسه يندهش أو يُسحر.

باول كليه

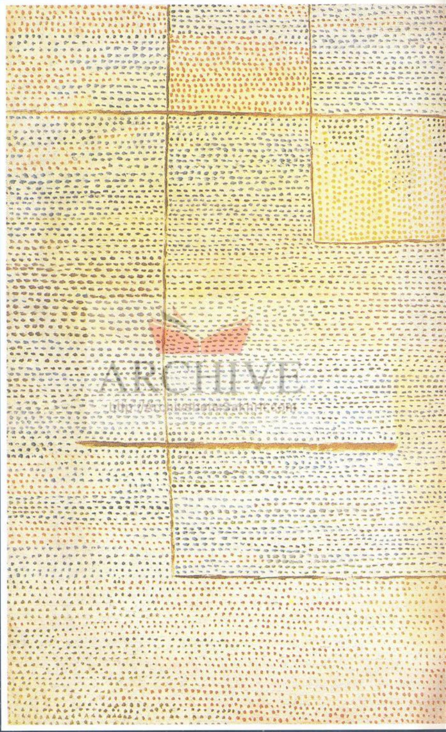
هناك فنانون عالميون قليلون يستحقون من التتبع والدراسة مايستحقه باول كليه (برن 1879 - لوكارنو 1940). فقد ترك الكاتب والفنان والرسام باول كليه آثاراً شديدة الاتساع والثراء. وبعكس أكثر الفنانين؛ فإنه لم تكن في حياة كليه فضائح ولا طلاقات ولاعشق إعلامي، ولاعشيقات. فقد عاش حياة متواضعة هادئة كمواطنٍ ألماني عادي. ونادراً مانجد لحياته الأسرية أثراً في فنه. كما أن الصور التي عرضها لأسرته بريشته أو قلمه أو آلة تصويره لاترمي إلى تعظيمها أو إبراز شأنها. وقد اختار باول كليه منذ شهادة الدراسة الثانوية ببرن وعمره 19 سنة أن ينذر حياته للفن والرسم. ولم تقبله أكاديمية الفنون بميونيخ أولاً لنقص قابلياته التصويرية كما قالوا؛ ونصحوه بمدرسة تمهيدية في Kirr. وفي Kirr تعلم كليه مبادىء الرسم، ثم سجل نفسه في الاكاديمية مع الفنان فرانس شتوك Stuck وكان في الأكاديمية آنذاك طالبٌ آخر صار فناناً كبيراً هو فاسيلي كادينسكي؛ لكن كليه تعرف به فيما بعد بعد ترك الاكاديمية. وفي عام 1901 ترك كليه الاكاديمية، وقام لمدة عامٍ برحلةٍ فنيةٍ إلى إيطاليا. ثم عاد إلى برن وجلس في هدوءٍ يرسم ويخطط ويستوعب ويراجع. وبين العامين 1903 و 1906 عُرفت له

رسومٌ قلمية حظيت ببعض الاهتمام. وهو يشير في رسالةٍ إلى خطيبته ليلي شتومبف عام 1901 إلى أفكاره عن الفن، ومستقبل حياتهما عندما يقترح عليها أن لاتكون لهما حديقة خاصة بل ان يجعلا العالم حديقتهما، ويملآها بمختلف أنواع البذور والجذور. وفي عام 1906 تزوج كليه بعازفة البيانو ليلي شتومبف التي كان قد تعرف بها في امسيةٍ موسيقيةٍ بميونيخ عام 1899. وكليه محبٌّ كبيرٌ للموسيقى؛ فالرسائل التي كتبها لاهله بين 1898 و 1901 مملوءة بوصف الأوبرات والمقطوعات والأمسيات الموسيقية التي حضرها. ولكثرة تلك الرسائل، ودقتها - وكليه من محبي كتابة الرسائل أيضاً - يمكن اتخاذها دليلاً للحياة الموسيقية بالمدينة آنذاك. وكليه نفسه، من جهةٍ ثانيةٍ كان عازفاً ماهراً على الكمان. وحبه للموسيقى ظاهرٌ في الأسماء التي وضعها لبعض رسومه ولوحاته. إذ يذكر ابنه فيلكس أنه من بين أعمال والده البالغ عددها 9146 عملاً؛ هناك حوالي الخمسمائة تحمل أسماء من الاقنعة والمسرح والموسيقى. ولأن زوجته ليلي كانت تعمل بميونيخ من قبل؛ فقد دفع ذلك كليه للعودة للمدينة عام 1906. وفي عام 1907 ولد ابنه فيلكس؛ وكان كليه حاضراً لحظة الولادة. وقد تعلق بابنه تعلقاً شديداً حتى بلوغه سن



باول كليه ـ عندما كان في مدينة
برن عام 1939





الحادية والعشرين؛ وصارت تلك العلاقة الأبوية جزءاً أساسياً من عالمه الفني. إذ يرى كليه أن الطفل في سنواته الأولى يمتلك قابليات تخيلية وجمالية ما تلبث ان تزول عندما يكبر بسبب العادات، ومحاولات التطويع الاجتماعي والاكاديمية. لذا فمن الضروري أن يحتفظ المرء ببعض طفولته عندما ينمو، وأن يظل واعياً بسحر عالم الطفولة ذاك. «فالانسان ـ كما يكتب كليه في مقالته: التفكير التصويري ـ عليه ان يبقى مفتوحاً، يبقى في حالة تطور. يبقى طفلاً؛ طفل الخلق والخالق».

استطاع كليه من خلال طفله فيلكس أن يبقى على مقربة من هذا العالم الطفولي، أو أن يستعيده؛ إنها المملكة الداخلية التي تحدث عنها فيلكس في ترجمته لوالده وسيرته التي كتبها عنه عام 1960 . يقول فيلكس نقلاً عن والده إنّ هناك عوالم بدواخل الانسان لايملك في أكثر الاحيان نظرة إلى الداخل فيها غير الأطفال، والبدائيين والمجانين. إنها مملكة الذين لم يولدوا بعد، أو الذين ماتوا. إنها مملكة الممكنات، المملوءة بشتى الاحتمالات التي أتت أويمكن أن تأتي أو تكتمل أو تتطور. إنني أسميها «المملكة الداخلية» لأنني أحسها وراء حواسي، ودون العالم الظاهر ـ كما يقول. ومن هذه المملكة الداخلية نبعت كل رسوم ولوحات وتخطيطات كليه التي تتجاوز المادة رغم أن المادة تحتجزها. إنه عالم الشعور مصوّراً.

في السنوات الأولى من الاقامة بميونيخ كانت ليلي كليه هي الكاسبةُ على الأسرة. بينما كان باول يرسم ويهتم بالصغير وبالمنزل، في هذه الفترة كان باول كليه مايزال منعزلاً يعمل كثيراً، ولايعرض غير أعمالٍ قليلة في العلن وللجمهور. فقد وضع لنفسه نظاماً صارماً للتدريب لسنوات، ولم يكن يرسم بغير الاسود والابيض وهويقول في رسالةٍ عام 1908 واصفاً طريقة عمله آنذاك: «إنني أرسم بريشة الأكواريل السوداء كل شيء بسرعةٍ كبيرة؛ في تموجاتٍ كما في الطبيعة. وهذا هو جوهر فن الرسم؛ وليس التلوين».

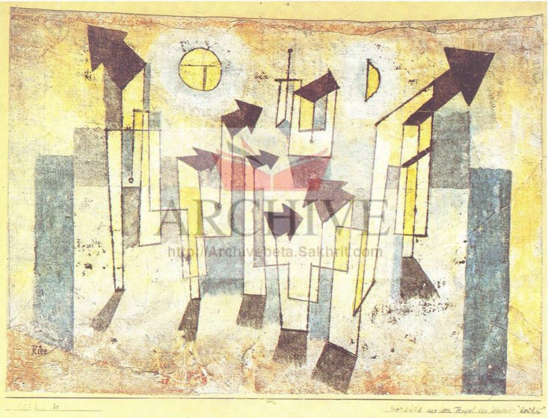
ولم يتعرف كليه بكاندينسكي إلا فيما بعد عام 1911 رغم أنهما كانا يسكنان في الشارع نفسه، ورغم أنهما كانا قبل ذلك بالاكاديمية بميونيخ معاً، ورغم أنهما درسا الرسم في مدرسة أنسبك للرسم في الوقت نفسه أيضاً. وكان كاندينسكي في الاصل قد درس القانون، وجاء من روسية القيصرية عام 1896 إلى ميونيخ في الثلاثين من عمره حيث بدأ اهتمامه بالانطباعية. وبعد حقبة «الفوقية» عنده بدأ يضع الرسوم التجريدية بين 1900 و 1910 . وسُحر باول كليه بكاندينسكي ورسومه؛ ومن خلاله تعرف بكبار فناني حقبة «الحصان الأزرق». وكانت الرغبة الاساسية لأعضاء هذا الاتجاه (من مثل مارك وماكيه، ويافلنسكي، وكوبين، وجبرئيلة مينتر. . . الخ) التخلص من القواعد التقليدية الحائلة دون تصوير الرسم باتجاه «الصورة الحقيقية». فهم ما عادوا يريدون «الصورة» التي تبدو ظاهراً للرائي أو للمشرف عليها من فوق، ومن على السطح؛ بل أرادوا التغلغل إلى الداخل، ورؤية الأبعاد الداخلية التي لا ترى بالعين المجرَّدة. وقد عبرعن ذلك باول كليه فيما بعد عندما انضم الى المجموعة الجديدة؛ فقال في رسالته: «طرق دراسة الطبيعة»: «إن المادة أو الشيء يزداد وتزداد أبعاده بمعرفتنا. وهكذا يصبح الشيء اكثر مما يعنيه أو يفيده منظره الخارجي». وكان كاندينسكي شديد الميل للتنظير. وهكذا فقد صار المنظّر أو المؤوّل، وهو الداعية ضمن الحركة «للصورة الجديدة». وكانت دوافع الحركة الجديدة ليس اختراع فن جديد بل «نوع جديد» من الصور والرسوم. وكان التنازل عن «المنظر الخارجي» لصالح «المضمون» أو «الانطباع» الذي يخلفه المنظر في ذهن الرأي ومخيلته. وهكذا فإن شعار حركة «الحصان الازرق» كان في الواقع: «الخيالِ في الفن». أو «الفكري في الفن» لكن هذا كان شعاراً عاما بينما حاول كل عضوٍ في الاتجاه ان يحققه على طريقته. ومع تطور الاتجاه ازدادت الاختلافات والتمايزات ضمن الحركة. وقد تمايز كليه عنهم بميله إلى توجه «الطليعة» الفرنسية التي عرفها في رحلته الثانية إلى باريس عام 1912 . لكن كليه كان قد أوضح رؤيته العامة للرسم في وقتٍ مبكرٍ عام 1903 عندما ذكر أن الفن أو الرسم لايبدأ بفكرةٍ شعريةٍ أو حالةٍ مزاجية. بل يبدأ ببناء شكل أو أشكال، وبتأليف لون أو ألوان. وقد تأتي الفكرة بعد ذلك أو لاتأتي. . ». وتابع في عام 1906 معترفا بأنه لم يحاول في رسومه ان يصور فكرة او دافعاً أدبياً أو فكرياً؛ بل استقل بالتشكيل والتلوين ـ ثم فرح واعتز عندما عبر ما شكله عن فكرةٍ شعريةٍ أو تصويرية مُصادفةً. ولذا فقد بدأت نتائج أعمال جماعة «الحصان الأزرق» تتمايز وتتفارق؛ حتى لم يعد هناك لقاءُ ملحوظ. فقد اتجه كاندينسكي إلى التجريد الكامل؛ بينما اتجه كليه إلى شاعرية الطبيعة؛ ومارك إلى الرمزية الضاربة بعيداً في

أعماق العالم، وماكيه إلى «الاحتفالية الحافلة برفع المنظور مصوَّراً»؛ وجبرئيلة مينتر إلى الطبيعة الحسية الساذجة. وفي العام 1910 خطط كاندينسكي لاصدار كتاب سنويٍّ فنيٍّ يعبر فيه الفنانون التقدميون عن قناعاتهم الفنية الجديدة. ورأى أن يكون الكتّاب جميعاً من الفنانين. وظهرت «المناخ» الفنية أخيراً عام 1912 والناشران كاندينسكي ومارك. ولم تحتو المناخ الأولى هذه إلا على صور ورسوم قليلة لكليه؛ وذات حجم صغير. ولايعود ذلك إلى قلة اهتمامٍ من جانب زملائه بشأنه؛ بل لأن الفنان نفسه كان عليه أن يعطيهم النسخ التي يريد على نفقته.

وفي عام 1914 زار كليه لمدة أُسبوعين تونس بصحبة الفنانين أوغست ماكيه ولويس مواليه واستطاع تدبير مصاريف الرحلة عن طريق بيع ثماني أكواريلات. في تونس زار ماكيه وكليه وموالييه كلاًّ من مدينة تونس، وسانت جرمان، وسيدي بوسعيد، وقرطاج، والحمامات، والقيروان. وكان هدف كليه من الرحلة القيام بتجارب لونية. وكان حتى ذلك الحين قد اقتصر على تجربة الرسم بالأسود والأبيض؛ لذلك فلم يكن واثقاً من نفسه مع الألوان الأخرى. وكان لقاؤه بالطبيعة الفرنسية مطلع العام 1912 قد أعطاه الدفعة الأولى الضرورية للتجريد في مجال الأسود والأبيض. وجاءت التجربة التونسية لتعطيه الدفعة الثانية في مجال التلوين المعمق. وكان كليه منذ بلغ الثامنة عشرة من عمره يكتب يومياته. بيد أن هذه اليومات تعرضت لبعض الاهمال في السنتين السابقتين على الرحلة التونسية. لكنه أثناء الاقامة بتونس عاد لكتابة اليوميات عن انطباعاته وتجاربه بأسلوب البرقيات القصير والدقيق. وتحتوي اليومات عن تلك الرحلة تقارير لطيفة مملوءة بالطرائف الذكية، والملاحظات عن البلاد والناس. بالاضافة إلى ذلك وصف كليه تجربته مع اللون بتونس؛ أولاً بطريقةٍ موضوعية؛ حتى إذا وصلت الرحلة إلى نهايتها بزيارة القيروان اتخذت أوصافه أسلوباً شعرياً. ورغم البهجة اللونية التي يصف كليه تونس بها؛ فإنّ رسوم الأكواريل التي أنتجها هناك ليست اكثر تفتحاً من تلك التي رسمها من قبل أو منْ بعد. وفي الحقيقة لم يتابع كليه تجربته التونسية بعد عودته من تونس في أبريل 1914. لكنه فيما بعد كان عندما يريد أن يتذكر زيارته لتونس في رسومه؛ يعمد لألوانٍ أغمق؛ هي على أي حالٍ ليست ألوان الطبيعة التونسية. بيد أنها تحتفظ بتلقائية وحركية ظاهرتين رافقتاه بعد عودته من تونس. وكانت ذروة تجربة كليه بتونس الأيام الثلاثة التي قضاها بالقيروان؛ فقد سحرته المدينة العريقة إلى حد أنه كتب في يومياته: «ألف ليلةٍ وليلة! في تجريد 99% منه حقيقي! أي رائحةٍ طيبةٍ هذه! كم هي نفاذة ومسكرة! طعام رائع، وشراب منعش إلى ابعد حد! بناءٌ وإدمان. خشب طيب الرائحة؟ وطن؟». وبعدها بأيام كتب كليه في يومياته ملاحظته الشهيرة: «تملكني اللون. لا أحتاج إلى بحثٍ عنه. لقد احتلني إلى الأبد. أعرف هذا يقيناً. هذه سعادة الساعة وساعة السعادة: أنا واللون واحد! أنا رسام!». وهكذا تركت القيروان انطباعاً دائماً في وعي كليه ورسومه. فبعد ست سنواتٍ من عودته من القيروان رسم كليه عام 1920 أكواريله المسمى: «مناظر من القيروان». وفي عام 1923: «مناظر أمام مدينةٍ عربية»، استناداً إلى تخطيط بالرصاص كان قد أنجزه بالقيروان نفسها عام 1914. وفي عام 1931 رسم كليه «مناظر من القيروان رقم 1» و«مناظر من القيروان رقم 2». لكنه هذه المرة لم يلتزم بتخطيطاته الرصاصية القديمة بل اتخذها أساساً تصرف انطلاقاً منه بحرية. وهكذا صارت رحلة كليه التونسية من أشهر الرحلات الفنية بحيث أمكنت مقارنتها برحلة غوته الإيطالية، ورحلة دانتي الخيالية إلى الجحيم. وربما رجع ذلك الى يوميات كليه التي نشرت وفيها هذه العبارات والانطباعات عن تونس والقيروان.

بعد عودته من تونس مباشرة إلى ميونيخ، كتب كليه في يومياته مامعناه: إنه عندما يكون منهمكاً في عملية خَلْقٍ فنيٍّ؛ وقبل بلوغ الهدف؛ يتبخّر التركيز وأضطرُّ للبحث عن طرائق جديدة. ففي العمل الفني الوسيلة هي المهم؛ والصيرورة قبل الوجود أو فوقه. وانتهى زمان ميونيخ فجأة بنشوب الحرب العالمية الأولى. أما مارك وماكيه فجُندا من ضمن التعبئة العامة. وأمّا كاندينسكي وياڤلنسكي والأجانب الآخرون فقد هربوا مع آخر القطارات الذاهبة إلى سويسرا. وفي مارس 1916 استدعي كليه للخدمة الاجبارية في الجيش الألماني، وأرسل إلى مدينة لاندسهوت. وبعد نقلين متتاليين، حصل على وظيفة كاتب في مدرسة القوات الجوية بجرستهوفن على مقربة من أوغسبورغ؛ وذلك في يناير عام 1917. وقد أستفاد للحصول على ذلك من قانونٍ يعفي الموهوبين الألمان من

الخدمة في الجبهة الأمامية. في عمله الجديد كان لديه وقتٌ كثيرٌ للانتاج الفني. أما أحداث الحرب فلم تكن تهمُّهُ كثيراً. فهو يصف في رسالةٍ لامرأته حادثة موتٍ بالقاعدة الجوية دون أن يُعلّق على ذلك. كما أنه في مناسبةٍ أخرى يقول لها: «إنني أجلس هنا في الدفء والأمان. ولا شأن لي بالحرب؛ فداخلي في سلام». ثم إن رسومه إبان ذاك لاتشير إلى شيءٍ من أشياء الحرب. فقد كانت رؤيته 1916 باكتئاب شديد. وفي عيد الميلاد عام 1918 سُرّح كليه من الخدمة الفعلية إلى الاحتياط. ثم سُرّح نهائياً من الجيش في يناير عام 1919. بعد ذلك بقليلٍ أجرى كليه عقداً مع رجل الأعمال الفنية هانس غولتز مدته ثلاث سنواتٍ مالبث أن تجدد ثلاث سنواتٍ أخرى. وكانت الاتفاقية هي الأولى من نوعها بالنسبة لكليه مع قاعة فنيةٍ للعرض والبيع.



باول كليه ـ من معبد الشوق، 1922

الداخلية غريبة عن أحداث الحياة العادية، ومتجهة وجهة أخرى؛ ترمي إلى امتلاك «التوازن الكوني» من خلال الفن بل إنه يقول في رسالةٍ لامرأته إنه يعمل في هذه الظروف بسرعةٍ أكبر من الظروف العادية. وتُظهر رسومه من هذه الفترة انفتاحا لونيا لم يعرفه في السابق؛ يعود فيما يقال إلى زملائه من رجالات اتجاه «الحصان الأزرق» وبخاصةٍ صديقه مارك الذي أصابه مقتله بباريس عام كان مسكن كليه ضيقاً ومظلماً؛ لذا فقد كان يرسم غالباً في المطبخ. وفي عام 1919 استأجر أتيلييه ليرسم فيه في قصر «سورسنس» الذي كانت الحرب قد نالت منه. وهناك بدأ كليه يرسم للمرة الأولى بالزيت لوحاتٍ طبيعية صغيرة؛ ما كان المقصود بها التجريد؛ بل البعد بقدر الامكان عن الواقع.

وفي العاشر من يناير عام 1921 بدأ كليه بالتدريس في

أكاديمية فايمار الفنية. ومؤسس الباوهاوس فالتر غروبيوس هو الذي استدعاه للتدريس. وماكان كليه حين استدعي مجهولاً. إذ كان غولتز قد عرض في أبريل عام 1920 أعمالاً لكليه بقاعته المهمة بميونيخ تعود إلى العشرين عاماً السابقة. وفي عام 1921 ظهرت ثلاث سير فنية مع رسوم لكليه. كما ظهرت رسالته: «اعترافٌ إبداعي»؛ وهي تتضمن مقالاتٍ للفنان في مناسباتٍ مختلفة. والباوهاوس مشروعٌ فني حديث (1919-1933) كان هدفه الربط بين الفن والعمل اليدوي عن طريق إقامة علاقات وثيقة بين الفنون والهندسة الداخلية والتخطيط الهندسي. وهكذا فإن طلاب الباوهاوس كانوا يتعلمون حرفة يدوية في المختبرات التابعة للأكاديمية والتي كانت تدار بشكلٍ مشتركٍ من جانب الحرفيين والفنانين. بدأ كليه تدريسه في فايمار. وكان عليه ان يلتزم بما التزم به المدرسون الآخرون: التعليم والعمل الفني؛ تماماً كزملائه: إتيان، ألبرز، كاندينسكي، شلمّر، شميدت، وموهولي ناغي. وليس واضحاً ما إذا كان التعليم قد أثّر في عمله الفني أم أن العكس هو الصحيح. ويبدو أنّ التخطيط للكورسات والابداع الفني كانا يمضيان يداً بيدٍ لديه كما تُشير لذلك مُلاحظة كتبها في رسالة إبان ذلك الوقت. و«السلالم» التي ظهرت له بين 1921 و 1923 تشير إلى انشغاله في عمله الفني كما في التدريس «بنظرية اللون» التي كانت محط اهتمامه. ومع أنه بنى نظريته في الألوان على رؤى غوته ورونجه وديلاكروا وكاندينسكي؛ فإنه بخلافهم جميعاً كان مهتماً أيضاً بتبادل العلاقات والتأثير والتأثر بين الألوان ذاتها. وتجاور لونين أو تقاطعهما أو تراكبهما كان يسميه «الحركة التقاطعية». لكن الألوان التي تتوازى عنده أو تتقاطع؛ لم تكن تفعل ذلك إلى درجة امتزاج اللونين امتزاجاً كاملاً بحيث يصبحان لوناً واحداً جديداً مثل المزج الكامل بين الأحمر والأخضر ليتحولا إلى الرمادي. بل إنه تبقى لكل لونٍ استقلاليته في شكل تموجاتٍ أو سلالم متراكبة لونياً. وفي «قائمة الأعمال» التي كان كليه يُعدُّها لرسومه؛ كان يسجل دائماً الألوان المختلفة التي استعملها في الصورة الواحدة.

قال كليه في محاضرته الثانية بالباوهاوس: «أن ترسم جيداً يعني أن تضع اللون المناسب في المكان المناسب». وليس هذا فقط؛ بل إنه حوَّل الدائرة اللونية المعروفة إلى كرةٍ لونية ذات أبعاد جديدة. فالمحور الاسفل كان أسود والمحور الأعلى أبيض - والخط المركزي رماديا. وهكذا كان يمكن تقسيم الكرة كالبرتقالة في شرائح، والمعني شرائح لونية من الخطوط والألوان الفاتحة في الأعلى وبتدرجٍ يصل إلى السواد الكامل في الأسافل. وفي هذه الفترة بالذات ظهرت مربعاته التكعيبية اللونية مثلما كانت «السلالم اللونية» قد ظهرت. وفي هذه المربعات التكعيبية تتصل تجربته بذكريات تونس ورحلتها التي شرحها في سلالم تارة وفي مربعاتٍ طوراً منذ العام 1914. وليس خافياً في هذه المرحلة تأثير التكعيبية والأورفيسية عليه من حيث الشكل الهندسي المستعمل لمساحة السطح.

والملاحظ أنّ كليه كان يعدُّ محاضراته وكورساته بفايمار بدقةٍ متناهيةٍ، وبطريقةٍ تربويةٍ خاصةٍ. ويبدو أن الطلاب كانوا متحمسين لأسلوبه في التدريس الذي شبهوه بأسلوب الشاعر الذي يشرح أبياته دون أن يتحدث عن طريقة إبداعها. وفي الحقيقة تطورت محاضراته إلى نظريةٍ فنيةٍ متكاملة. وقد نشرها تباعاً في كتاباته التربوية (حوالي الثلاثة آلاف صفحة)، وتخطيطاته ورسومه التي ظهرت خلال سنوات عمله العشر بالباوهاوس.

وفي صيف العام 1924 زار صقلية حيث وقع في قبضة سحرها بشكلٍ كاملٍ؛ وكتب إلى امرأته إنه يعيش صقلية، وجبالها وشمسها فيه، وما عدا ذلك لا معنى له. وقد أنسته صقلية الازمة التي وقع فيها الباوهاوس بسبب قضايا سياسية أدت إلى إغلاقه بفايمار، وإعادة افتتاحه بداساو مطلع العام 1925. ولم يكن كليه متحمساً للاستمرار؛ لكنه فعل ذلك لاعجابه الشديد بغروبيوس المؤسس. وظلت أسرته بفايمار؛ وظل ينتقل بين فايمار وداساو إلى أن اشترك في منزل مع كاندينسكي بداساو فيما بعد.

في عام 1930 كتب كليه مازحاً: هل الافضل ان أكون رساماً عالمياً بدون فلوس، أو رسام مدينةٍ بفلوس؟!. قال ذلك بسبب فشل معرضه في نيويورك في يناير 1930. لكن الوضع ما لبث أن تحسن بمعارض أخرى في هوليود وباريس بل ونيويورك.

في عام 1928 استقال غروبيوس من الباوهاوس وحل محله هانس ماير Meyer ثم في عام 1930 صار المدير ميس فان در روهه Mies van der Rohe، وفي عام 1930 احتفل كليه ببلوغه الخمسين. وفي سبتمبر عام 1930 أقفل

الباوهاوس لمدة شهرين بسبب احتجاجات الطلاب على إقالة هانس ماير بسرعةٍ وبدون أسباب مقنعة. وخلال الاضراب والاقفال تحرّر كليه من المحاضرات، وصار بوسعه التفرغ لعمله الفني وقد سره ذلك كثيراً. وأواخر العام 1930 بدأ كليه يرسم رسومه ذات الأحجام الكبيرة. وهو يمزح مع ابنه فيلكس في رسالةٍ إليه آنذاك (كان فيلكس قد بدأ العمل كمخرج مسرحي ببرسلاو)؛ فيقول إنه يرسم، لكن المكان معتم بحيث لايستطيع أن يحكم هل الرسوم جيدة أم لا؛ ولذا فقد عمد لتكبير الرسوم ليستطيع رؤيتها بطريقةٍ أوضح! لكن المكبر الذي يستخدمه لعيونه لم يعد بذلك صالحاً للرؤية! وهو يقصد المكبر الذي كان يستخدمه لرسم الخطوط الدقيقة التي لا تتبيّنها العين المجرَّدة.

في مطلع إبريل 1931 انتهى عقد كليه مع الباوهاوس؛ فلم يعد اليه، بل انصرف للتدريس في الاكاديمية الفنية بدوسلدورف حيث شعر بأن الوضع انسب له من الناحية الفنية. وهو يقول عن ذلك: «مع أن الناس هنا ليسوا جميعاً من العباقرة كما في بداساو لكن حتى المحافظين منهم يأخذون الحداثة مأخذ الجد؛ وهم اكثر إخلاصاً من بعض المحدثين. لذلك أشعر هنا ان الوضع جيد. وإحساسه الجيد هذا جعله أكثر إنتاجاً. فقد كان يعمل من الثامنة صباحاً وحتى الثامنة مساءً في مكتبه بالاكاديمية؛ ماعدا الأحد؛ حيث لا تدفئة بالمبنى. وكان يقضي أسبوعين بدوسلدورف، وآخرين بداساو مع أسرته. وفي كلتا المدينتين كان يملك أتيليه للعمل. وكان ينتج في العام في المتوسط ما بين 250 إلى 300 عمل. لكن في العام 1932 انتج 344 عملاً؛ وفي السنة اللاحقة 482 عملاً.

في مايو 1933 أقال النازيون الذين وصلوا للسلطة آنذاك كليه من منصبه بدوسلدورف. وفي ديسمبر عام 1933 غادر كليه ألمانيا إلى برن مسقط رأسه. وكان قد غادرها قبل سبعةٍ وعشرين عاماً. وقد عاد كفنان عالمي؛ لكن عارفي فنه بسويسرا لم يكونوا كثيرين. وفي عام 1935 بدأت أعراض مرضه المزمن والخطر؛ والذي اكتشف الاطباء عام 1936 أنه مرض انكماش الجلد والاعضاء والذي استمر في التفاقم حتى أدّى إلى وفاته عام 1940. وفي عام 1936 تضاءلت أعماله بشكلٍ مُلفتٍ للانتباه؛ كما يقول هو نفسه في «قائمة الاعمال». لكن ذلك ربما لم يعد إلى المرض فقط، بل إلى الإحساس المتزايد بالخطر والتوتر في أوروبا - وقد بدا ذلك في أعماله أيضاً. ونجد وصفاً له في أواخر الثلاثينات يرد فيه: «كان المرءُ يستطيع ان يرى كليه في العشيات في أحد أزقة برن النائية، أو شوارعها. طويل. هادىء. أنيق الثياب. يسير بهدوءٍ شديدٍ، منحنٍ قليلاً إلى الأمام. له عينان نفاذتان رغم الشيخوخة التي أطلت بسرعةٍ بسبب المرض. بشوش الوجه كأنما سيفتر بين لحظةٍ واخرى عن ابتسامة. يخيل لمن يتأمله أنه رحالةٌ في خريف العمر، أو استاذٌ متقاعد... قامةٌ سحريةٌ ناحلةٌ ضمن الحشد». وقد اضطر كليه بسبب المرض إلى ترك هوايته الرئيسية: العزف على الفيولين! لكنه بعد الموجه الأولى للمرض عام 1935 استعاد بعض قواه وعاد للرسم. ففي حين ذكر عام 1936 35 عملاً؛ ذكر في القائمة عام 1938: 489 عملاً! وفي العام 1939 وصلت أعماله إلى الـ 1200!! وتغيرت أعمال كليه في فترة المرض. أصبحت الخطوط أثقل وأبطأ. واتسع الحجم وانبسط وسهلت الألوان. وربما كان لاحساسه باقتراب أجله أثرٌ في إسراعه في عمله. وفي مايو 1940 دخل كليه الى السيناتوريوم في أورسلينا/ لوكارنو وظل هناك حتى توفي في 20 يونيو 1940. وفي هذه الفترة بالذات؛ بين مايو و 20 يونيو أنتج كليه 366 عملاً فنياً!!

لقد ترك كليه في سنواته الأخيرة تراثاً فنياً ضخماً بألوان معتمة أو مشرقةٍ مملوءاً بالرؤى والتأملات والنبوءات.

أحمد بن أبي الضّياف :
التاريخ، التشريع التنوير الرؤية المثلثة

عبد الجليل بو قرّة

وراعي الشاة ينفي الذئب عنها فكيف بالذئاب لها رعاء

هذا البيت يمكنه وحده اختزال فكر المؤرّخ التونسي أحمد بن أبي الضياف (1) ونظرته إلى المجتمع وعلاقة الحاكم بالمحكومين تلك التي كرّسها في مؤلفه التأريخي الضخم «اتحاف أهل الزّمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان» التزم فيه بالتأريخ لملوك تونس ولقانون «عهد الأمان» ولأوّل دستور تونسي. استغرق تصنيف هذا الكتاب أكثر من عشرة أعوام، من 1862 الى 1873. بل تُظهر دراسة النّص أنّ المؤلف ابتدأ قبل سنة 1862 بكثير في جمع مواد تاريخه بتقييد الحوادث والاحتفاظ بنسخ من بعض الوثائق.

والكتاب حتّى سنة 1777، تلخيص لتاريخ إفريقية وتونس مستمد من كتب من سبق ابن أبي الضياف من المؤرخين ثم بعد ذلك لا يستمد أحمد بن ابي الضياف من تاريخ سابق بل يعتمد على وثائق اطّلع عليها بنفسه وعلى ماسمعه، فهو من مواليد سنة 1802 وأبوه كان كاتبا للمماليك وقريباً من البلاط وهذا ما ساعد المؤرّخ على الاطّلاع على أحداث بداية القرن التاسع عشر ثمّ سينخرط هو بدوره ببلاط حكام تونس ويشتغل كاتب سرّ الحاكم أحمد باي. عندها سيعتمد على مشاهداته الشخصية لتدوينها.

لم يكن هدف أحمد بن ابي الضياف من كتابة تاريخ تونس أن يمتع القرّاء بأحداث بعضها صحيح، وبعضها خيالي أو أن يمجّد الحكام بل إنّ تأثير بيئة المؤرخ وعصره لم يكونا بغائبين عنه وهذا ما نلمسه بوضوح على امتداد الثمانية أجزاء من كتاب «اتحاف أهل الزّمان».

أفرد المؤرّخ الجزء الاول من كتابه لعرض نظريته في الحكم: «الملك وأصنافه» وهي شبيهة إلى حدّ كبير باراء روّاد النّهضة العربية الحديثة أمثال صديقه خير الدين التّونسي (2) التي ساقها في كتابه «أقوم المسالك الى معرفة أحوال الممالك» ورفاعة الطهطاوي (3) في كتابه «تخليص الابريز في تلخيص باريز» المتأثرة بمجملها بالفكر المؤسساتي وبالحضارة الغربية حكما وسلوكا ونمطا وبما وصل إليه العالم الاسلامي من شحن للعقول بالغيبيات والخرافة وانتشار للجهل واستبداد الحكام في عصر انفصل فيه الغرب من حيث المعرفة والأيديولوجيا عن جميع أشكال الاستبداد، ولم يكن ذلك ليخفى عن المؤرخ أحمد بن ابي الضياف الذي زار فرنسا سنة 1842 وبرز جليّا تأثير هذه الزيارة من خلال الاشكالية التي اعتمدها في تأريخه وهي «رفض الحكم المطلق والتنويه بالحكم الدستوري». ذلك أن فلاسفة الأنوار ظلّوا في جميع كتاباتهم، مهما تنوعت الاختصاصات، رافضين للحكم المطلق ومبشرين بمزايا الحكم الدستوري. هؤلاء الفلاسفة والمفكّرون تميزوا بالجرأة في عرض أفكارهم والدّفاع عنها وساهموا بدور أساسي في خلق حركية جديدة في مجال المعرفة البشرية.

وأهم هؤلاء على الاطلاق الفيلسوف الفرنسي ديكارت صاحب نظرية «الكوجيتو» يقول المؤرخ مارك بلوك في كتابه (تعليل التاريخ): قامت الحركة الجديدة في جميع الأقطار الأوروبيّة على أكتاف جيل واحد، هو الجيل الذي أبصر النّور عند ظهور كتاب ديكارت «رسالة في المنهج». فتشكك المؤرخون في ماهية التاريخ وضرورته إلى حدود القرن الثامن عشر حيث استعملت لأول مرة عبارة «فلسفة التاريخ» في نصوص فولتير (1694-1778) والذي عرف التاريخ في كتابه Essai sur les moeurs في سياق الدفاع عن الانسان وحقوقه: «أريد أن أتعرف المجتمع الانساني في عصر من العصور، وحياة الأسرة داخل المنزل، والفنون التي مارسها النّاس بدلا من

الاطلاع على سلسلة الفواجع والحروب التي يتناولها المؤرخون بالتّرديد، جاعلين من التّواريخ معرضا دائماً لشراسة الانسان».

هذه الأفكار وغيرها لمفكّري عصر التنوير كانت في أساس خطاب الثورة الفرنسية، فكان أن ظهر مجتمع جديد ومؤسسات جديدة وعلاقات جديدة وإنسان جديد. وقف أحمد بن أبي الضياف على مدى مايفصل هذا العالم عن العالم العربي الاسلامي أثناء زيارته لباريس حيث لم يفته، حتى وهو يشاهد المسرح لأول مرة، أن يلمس هذا التغاير في بعده الحضاري:

«إن القوم سبقونا الى الحضارة بأحقاب من السنين حتى تخلقوا بها وصارت سجية لهم وبيننا وبينهم بون بائن ولله فينا علم غيب نحن صائرون اليه». غير أنّ زيارة باريس وما ظهر في باريس من أفكار جديدة لم يكونا لوحدهما الملهمين لأحمد بن أبي الضياف الذي يعتبر أحد رواد المدرسة الخلدونية (4) في التاريخ، يعرّف أحمد بن أبي الضياف التاريخ في الجزء الأول من كتاب «الاتحاف»:

«إنّ علم التاريخ، وإن كان من الفنون الأدبية، فهو من وسائل علوم شرعية، يكسب الناظر برهان التجريب، ويشحذ فكر الأديب الأريب، ليقيس على مامضى، مواقع الانتقاد والرّضى، ويرى الاسباب وما تولد منها، والحوادث وما نشأ عنها».

يذكرنا هذا التعريف بما وصل إليه ابن خلدون من استنتاجات في المقدمة:

«التّاريخ في ظاهره لايزيد على أخبار عن الأيام والدّول والسّوابق من القرون الأول تنمو فيه الأقوال وتضرب فيه الامثال وتطرف به الأندية إذا غصّها الاحتفال... وفي باطنه نظر وتحقيق للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق. فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعدّ في علومها وخليق».

يمكننا التأكيد أن أحمد بن أبي الضياف تأثر في تأريخه خاصة بمواطنه عبد الرحمن بن خلدون باعتمادهما تعريفا واحدا للتأريخ وبالتزامهما نفس الاشكالية وهي اشكالية «الحكم وأصنافه»، كما لايمكننا الارتياح الى تلك النظرية القائلة بأن تأريخ أحمد بن أبي الضياف هو مجرد ترديد لما وصلت إليه فلسفة الأنوار جاء إثر زيارة المؤرخ لفرنسا سنة 1842.

إنّ حضور فكر فلسفة الأنوار في الخطاب التاريخي لأحمد بن أبي الضياف لايمكن نفيه لكنه لم يكن بمستوى حضور أفكار عبد الرحمن بن خلدون وخاصة حضور الأحداث التي عاصرها المؤرّخ أحمد بن أبي الضياف وهزته فتفاعل معها وأبرزها في اشكالية «رفض الحكم المطلق والتنويه بالحكم القانوني». مثلما خصص عبد الرحمن بن خلدون مقدمة كتاب «العبر» للتعريف بالتأريخ وبعلم العمران، اقتصر أحمد بن أبي الضياف في الجزء الأول من كتاب «الاتحاف» على التعريف بالتاريخ وتصنيف أنواع الملك إلى ثلاثة أصناف: الملك المطلق، والملك الجمهوري (وهي المرة الأولى التي يظهر فيها هذا المصطلح في الادبيات السياسية الحديثة)، والملك المقيّد بقانون. رأى أنّ الملك المطلق نوع من الحكم يستأثر فيه الملك بالحكم فيأمر الناس بما يريد: «سواء وافق المصلحة أم لم يوافقها» معتمدا على القوة العسكرية وعلى صمت علماء الشريعة والفقهاء وأحيانا تأييدهم لأنهم اعتقدوا أنّ «حاكما ظالما أحسن من فتنة مبيدة»

لكنّ أحمد بن أبي الضياف يخالفهم، بل يعتقد أنّ تراجع المسلمين مردّه أساسا إهمال العلماء لواجبهم الذي «أمرهم الشرع به». فالملك المطلق حسب أحمد بن أبي الضياف مخالف للشرع وللعقل بالاعتماد على ما ورد في القرآن من آيات ناهية عن الظلم وعلى مايمكن أن يترتب عن مثل هذا الحكم من فتن وخراب وانقراض للثروة، «فالظلم يتبعه خراب العمران» مما أدّى ببعض البلدان الأوروبية إلى اختيار نمط جديد من الحكم، لاتجعل للحاكم فيه «شيئا من فخامة الملك وشاراته، بل هو كواحد منهم ينفذ مايتفق عليه أهل المشورة، ولهم في ذلك قوانين يحترمونها احترام الشرائع المقدسة ويقفون عند حدّها».

لم يهتم أحمد بن أبي الضياف بطريقة اختيار الحاكم بقدر اهتمامه، أحيانا الى حد الهوس، بأسلوب الحكم. إذ لا يخفى تفضيله «الملك المقيد بقانون» فهو يرى أنّ:

«هذا بعد الخلافة هو الملك الذي يحاط به العباد ويناط به الفساد ويناط به المراد وصاحبه ظل اللّه في الأرض ينتصف به المظلوم وتداوى بعدله الكلوم، لأن أمره دائر بين العقل والشرع». وفي بحثه عن الشرعية لأفكاره يعود ابن أبي الضياف إلى التاريخ الإسلامي ويذكّر أنّ:

«الخلفاء الرّاشدين ومن نحا منحاهم من الملوك يقبلون

النصيحة والمراجعة والردّ عليم، وكانوا يتّقون الاحتساب عليهم في تغير المنكر».
ويستنتج أنّ فساد الملك الإسلامي مردّه أساسا الحكم بمشيئة الفرد منوّها في الآن بمن شذّ عن قاعدة «هكذا ظهر لي» من ملوك المسلمين في العصور المتأخرة، أمثال السّلطان العثماني سليمان القانوني الذي منح رعايا الخلافة العثمانية قانونا، والسلطان عبد المجيد صاحب قانون

أحمد باي الذي عمل ابن أبي الضيّاف في قصره



«الخط الشريف» الممنوح سنة 1839. وفي مجمل دفاعه عن سياسة هؤلاء السّلاطين أكّد عديد المرّات أنّ: «الملك بالقانون يقتضيه الشّرع والعقل» وأنّه «لايمكن حصول القوة والعمار والرّاحة والأمن إلّا بالتمسّك بهذه القوانين النظامية».
وفي أواخر الجزء الأول من كتاب «الاتحاف» ينقل لنا المؤرخ ابن أبي الضياف حواراً جرى باستنبول بينه وبين شيخ الاسلام عارف باي سنة 1842 حيث بيّن له عارف باي تطابق القوانين الدستورية مع الشريعة الإسلامية ووجوب الإسراع في تطبيقها بكامل الممالك العثمانية قائلاً له:

«يقبح بنا، معاشر المسلمين، أن يغصبنا غيرنا على أعظم أصول ملتنا، وهو العدل الذي يحبه الله ولا يحب غيره، وكأن هؤلاء الملوك يريدون مشاركة الله في كونه يفعل مايريد ولا معقب لحكمه».
لم يكتف ابن أبي الضياف بالتزام إشكالية «رفض الملك المطلق» في الجزء الأول من كتابه فحسب بل انها لازمته على امتداد الأجزاء السبعة الباقية والمخصصة للتاريخ للدّولة الحسينية بتونس في القرنين الثامن والتاسع عشر.
يبدأ تأريخ ابن ابي الضياف للمملكة التونسية منذ حلول القرصان التركي خير الدين بربروس بميناء مدينة بنزرت شمال المملكة التونسية سنة 1529 ثم استيلائه على مدينة تونس في عهد السّلطان العثماني سليم خان بهدف ضمّها إلى الخلافة العثمانية ولم يتم ذلك إلا بعد صراع طويل مع الدولة الحفصية المسنودة بالإسبان: القوة البحرية الضاربة والمواجهة للعثمانيين آنذاك. لكن هذا الصراع ينتهي بعثمنة البلاد التونسية والقضاء على الدولة الحفصية التي استمرّ حكمها حوالي ثلاثمائة وسبعين سنة: من 1207 الى 1573 م.

اهتمّ أحمد بن أبي الضياف بانقراض دولة الحفصيين في الجزء الثاني من كتاب الاتحاف إذ نجد:
«. . . وانظر ما آل اليه الحال بعد تلك القوة وعزّ السلطان وعلوّ الكعب، من انتقاض الجهات وانتزاء الثوار على البلدان، واستطالة أيدي العربان بالفساد والنهب، . . . . بعد أن تقاسموا المملكة بالإقطاعات من بعض سلاطينهم، والعرب إذا تغلّبوا على الأوطان أسرع لها الخراب لمنافاة طباعهم للعمران، حتى وفع الاجلاب على المملكة بغير أهل الملّة، استعانة بهم على الملك المطلق الموزع أكثره بين جفاة الأعراب وصعاليك البوادي، وصار آخرهم كالمسجون في حجرته لايملك إلّا موضع قدميه مع مقاسمة شريكه الغالب المثابر على استجلاب القلوب بالعدل والرّفق وصار معمور المملكة بلقعا، يتأنس به الوحشي ويتوحّش به الانسي، مزارعها مسارح الوحوش وأرجاؤها مملوءة بخراب المباني. . . . وقد عقد وليّ الدين ابن خلدون فصلا في مقدمة كتابه محصله: «إنّ علامات الملك التنافس في الخلال الحميدة وبالعكس» قال في آخره «إذا تأذّن الله بانقراض الملك من أمّة حملهم على ارتكاب المذمومات وانتحال الرذائل وسلوك طرقها، فتفقد الفضائل السياسية منهم جملة،

ولاتزال في انتقاص إلى أن يخرج الملك من أيديهم ويتبدل به سواهم، ليكون نعياً عليهم في سلب ما كان الله قد أتاهم من الملك وجعل في أيديهم من الخير، (. . . . . .) واسْتَقْرأ ذلك، وتتبّعه في الأمم السابقة، تجد كثيراً مما قلناه ورسمناه»، (. . . . . .) وقد انتبه السلطان سليمان العثماني في هذا القرن، وجعل قانونه المعروف وقاية لدولتهم من تطرق الخلل، المؤدي الى خروج الملك من بيتهم، (. . . .) هذا أعظم الاسباب في انحلال عرى هذه الدولة وزوالها».

يرى، إذن المؤرّخ ابن أبي الضياف أنّ سبب سقوط الدولة الحفصية يعود إلى عدم التزام الملك المقيد بالقانون وانتهاج حكم مطلق. وقد رفض تأويل المؤرّخ حمودة بن عبد العزيز الذي أرجع سبب سقوط الدولة الحفصية إلى مايقع للدول عند بلوغ قمّة الحضارة، أي تلك النظرية الدّوريّة التي جاء بها ابن خلدون والتي تقسم أعمار الدول الى أربع مراحل: النشأة والشباب وقمة الحضارة ثمّ أخيراً الموت. غير أنّ ابن أبي الضياف يرفض تطبيق هذا التفسير على سقوط الدولة الحفصية لأنّ «القوم في ذلك الوقت لم تبلغ حضارتهم مبلغا يقتضي هذا التأخير والخراب، وهم إلى السذاجة أقرب، ومبانيهم شاهدة بذلك (. . . . . .) والحاصل أنّ انقراض الدولة الحفصية وخراب دارها سببه الظاهري هو الملك المطلق».

إنّ ايمان المؤرّخ ابن أبي الضيّاف العميق بإشكالية «الملك المطلق» جعلته يجهل أو يتجاهل السبب الأساسي لسقوط الدولة الحفصية وهوموضع تونس في إطارها الجغرافي والسياسي إذ كان الصراع على أشدّه في منطقة المتوسّط بين الدولتين الأعظم: الامبراطوريتين العثمانية والاسبانية وكان التسابق بينهما للسّيطرة على شواطئ المتوسّط، ولم تكن تونس سوى حلقة من حلقات ذلك الصراع غير أنّ أحمد بن أبي الضياف كان ينظر إلى ذلك الصراع من زاوية المواجهة بين العالم الاسلامي والعالم الغربي المسيحي، ففسّر حلول الأتراك بتونس لحمايتها من التنصير. أمّا سقوط الدولة الحفصية فمردّه حسب رأيه هو «الملك المطلق»، وليس الصّراع بين العثمانيين والإسبان وما ينتج عنه من إزالة الدول الصغرى المحايدة بالمتوسط مثلما وقع بالجزائر وطرابلس ومصر ودولة الحفصيين بتونس.

بعد هذا التفسير يبدأ أحمد بن أبي الضيّاف في التأريخ للعثمانيين الأتراك بتونس وللمؤسّسات العسكرية والدينية والقضائية التي أنشؤوها ملتزماً دائما بإشكالية «الملك المطلق» غير مبرر تجاوزات ملوك الإطلاق عند سرده لسيرهم ومنوها بسياسة الحكام الذين اقتربوا ولو باحتشام من الحكم القانوني معتمدا أسلوب تحليل المواقف والرجوع بالوقائع إلى أصولها وأسبابها واضعاً إيّاها في إطار نظرة شاملة إلى المجتمع وفي إطار نظرية سياسية واضحة ومتكاملة ومتجانسة متأثرا في كل ذلك بأفكار عبد الرحمن ابن خلدون وبالفكر الغربي الحديث. فعند تعليله مثلا لأسباب سقوط الدولة المرادية التي حكمت تونس من 1631 م إلى 1705 م يرى أنّ ذلك كان بسبب:

«سفك دماء المسلمين للأغراض، وقسمة بلاد الله وعباده كالسوائم المملوكة والاستعانة على ذلك بغير أهلها من المسلمين، (. . . . . .) وقتل العلماء، وتدمير الأفاضل بتأمير الأراذل، والعبث بأبدان بني آدم المكرّمة، وقتل الأشراف والأكل من لحومهم، وهي بضعة من رسول الله (صلعم) وتعذيب الصبيان لتعذيب آبائهم والقتل بمجرّد الغضب، والاستهزاء بأهل الفضل والدين، حيث بعدت كل البعد عن خيال قانون الشرع».

لم ينس هنا أيضا دور «الحكم المطلق» في سقوط الدولة المرادية وقد التزم التقيّد بإشكالية «الملك المطلق» دون أن يحيد عنها أثناء تفسيره لكلّ الأحداث والظواهر، جاعلا من العوامل الأخرى كالاقتصادية والخارجية مجرّد عوامل مكمّلة لدور الحكم المطلق في تأويل كلّ الظواهر التاريخية.

يُخصص المؤرّخ أحمد بن أبي الضياف الأجزاء: ثلاثة وأربعة وخمسة وستة لتاريخ الدولة الحسينية التي حكمت البلاد التونسية من 1705 إلى 1957 تاريخ إعلان الجمهورية بتونس وقد عاصر المؤرخ فترة هامة من تاريخ هذه الدولة من 1802 إلى 1874 تاريخ وفاته تميزت بتدرج البلاد السريع نحو الانهيار الاقتصادي وإفلاس الدولة وفساد الحكم مما جعلها مهيأة للاحتلال وممّا صعّب من مهمة نخبة الإصلاحيين أمثال خير الدين التونسي واحمد ابن أبي الضياف الذي كان على وعي بخطورة الأوضاع، ومردّها، حسب رأيه، اعتماد أسلوب الحكم المطلق في التسيير مما دفعه إلى نقد هذا النوع من الحكم بكلّ حزم على امتداد تأريخه لأحد عشر حاكماً من العائلة الحسينية بين 1705 و 1873 روى لنا أخبارهم وقصّ علينا الحوادث

التي جرت في أيامهم دون أن ينسى في كل مناسبة إبراز مزايا الملك الدستوري ونقد الملك المطلق. فعند سرده لسيرة حمّوده باشا، مدح أسلوب حكمه رغم غياب القوانين:

«كان عزيز النفس، ثاقب الفكر، ومع ذلك لايستغني عن مشورة رجال دولته في جليل الأمور وحقيرها ولايأنف من



سليمان القانوني من رسم دانييل هوبفر، أوغسبورغ 1530

الرد عليه، ويقول «الخطأ مع الجمهور أحبّ إلي من الإصابة وحدي» وكثيرا ما ينشد قول القائل:

الرأي كالليل مسود جوانبه

والليل لاينجلي إلاّ بإصباح

فاضمم مصابيح آراء الرجال إلى

مصباح رأيك تزدد ضوء مصباح

فهو في هذه الحالة كملوك القانون مع أنّه من ملوك الإطلاق، وكان يعاني من وزيره أبي المحاسن يوسف صاحب الطابع مرارة الرد عليه، ويقول له: «يا يوسف إنك لاتعيش مع غيري نصف سنة».

أمّا بقية الحكام الذين أرّخ لهم أحمد بن أبي الضياف فكانوا بعيدين كلّ البعد عن التقيد بالقوانين، لذلك وجّه لهم سهام نقده أثناء حديثه عن علاقة هؤلاء الحكّام بوزرائهم وعلاقتهم بالرّعية أو عن التجارة والزراعة والضرائب والعملة والمحاكم. . . . فمثلا كان يرى أنّ نهاية وزراء ملوك الاطلاق تكون غالبا بالقتل ظلما، ويورد عديد الأمثلة أكثرها إثارة ما وقع لصديق والده الوزير يوسف صاحب الطابع الذي جمع ثروة من القرصنة وتجارة العبيد لم يضاهه فيها أحد ممن كان قبله ولاممن أتى بعده بوأته لأن يكون أغنى وزراء الدولة التونسية في العصر الحديث في وقت بدأت تظهر فيه بوادر إفلاس الدولة ممّا أثار شهية حاكم تونس آنذاك محمود باي (1814-1824) ممنّيا النفس بوضع يده على ثروة تمكّنه من تجاوز ضائقته المالية ففتح أذنيه للوشايات واستحسن فكرة الغدر بوزيره ومصادرة ممتلكاته فأرسل له في الليل حاجبه:

«فقام، ولمّا وصل باب بيت الباشا، وكزه كحل العيون [الحاجب] وشتمه، فالتفت، وكانت بيده موسى دقه بها في وجهه، والكاتب الجندوبي كامن له داخل البيت، فضربه بسيف على عرقوبيه فخرّ منادياً: يا أهل بدر. وتشهد، فاعتورته السّيوف، وذهب كأمس الدّابر. وهكذا تموت الوزراء لملوك الإطلاق في الإسلام».

كما نجد حادثة أخرى مماثلة لما حصل للوزير يوسف صاحب الطابع وهي نهاية الوزيرين رشيد وإسماعيل سنة 1867 في عهد الحاكم محمد الصادق باي حيث اتهمهما بالتآمر عليه مع أخيه ولم يترك لهما فرصة الدفاع عن نفسهما وبعد خنقهما جمع الباي وزراءه:

«وقص عليهم خبر قتله لهذين الرجلين، ومستنده في إهدار دمهما فقلت له: «إنّ هذه حالة اضطرارية، ربّما يكون فيها عذر، كالجالس على برميل بارود وصلته النار. وعلى كل حال لقد قضي الأمر» وقال له الوزير المنصف أبو محمد خير الدين: «نرجو اللّه أن يكون هذا حد البأس (5) وأن لاتقع ندامة على هذا الاستعجال بعد وصولها الى محبسهما، لأنّ طبع الزمان ينافي هذا الاستعجال «فاغتاظ وتغير لونه وكاد ان يستهويه الغضب، لولا لطف الله بخير الدين، وقال له: «إن الناس مرادهم قتلي وتشتيت شمل بيتي، أنترجّى بهم مجلس حكم؟» إلى غير ذلك من لوازم الملك المطلق عند الغضب، ومن أطاع غضبه، أضاع أدبه.

معظم الوزراء الذين أورد أحمد بن أبي الضياف سيرهم

كانت نهايتهم مماثلة لنهاية يوسف صاحب الطابع وإسماعيل والرّشيد. والسّبب دائما يعود إلى الملك المطلق.
كما أنّ التلاعب بمقادير العملة وقيمها حسب ابن أبي الضياف، مردّه أساساً شهوة ملوك الإطلاق لجمع الثروة ومحاكاة ملوك الدول الكبرى ظاهرياً دون اعتبار فوارق القوة والثروة وهذا ما أدّى بتونس إلى الإفلاس المادي في القرن التاسع عشر فالتجأ الباي إلى الترفيع في الضّرائب دون مراعاة امكانات الرعية التي لم تتحمل هذا القرار وانفجرت كبركان عمت سيوله المحرقة الأخضر واليابس سنة 1864 . لكن الباي تمكن من محاصرة هذه الانتفاضة ومن ثمّة القضاء عليها والتّنكيل بقادتها بأبشع الطرق وقد كان أحمد بن أبي الضياف شاهداً على هذه الأحداث نقلها لنا بكلّ مرارة في الجزء السادس من كتاب الاتحاف:
«وأمر بضرب جميعهم فمنهم من حكم عليه بألفي ضربة، ومنهم من حكم عليه بألف وخمس مئة، ومنهم من حكم عليه بألف، وأكثر الجماعة بخمسمائة للواحد. وأمر بسجن جميعهم بالكراكة في حلق الوادي. وقام الباي، فتقدمت مردة العذاب إلى ماكرّم الله من أبدان بني آدم يكبون الواحد على وجهه، ويسحبونه على الأرض موثوق اليدين والرجلين.
(. . . .) ودام الضرب في أولئك المساكين يومين أو ثلاثة من الصباح إلى العشي.
(. . . .) وكان عدد من مات من المضروبين ستة عشر في أقلّ من عشرة أيام لأنّ المضروب إذا استكمل عدد الضرب يجرّ إلى محبس الزندالة (6) ويغل بسلسلة في عنقه ودمه يسيل ولحمه يتناثر مع أنفاس المحبوسين معه في ذلك المحبس الضيق المظلم، وهو على التراب بلا غطاء ولا وطاء، فتفسد روحه الحيوانية ويستريح بالموت. ومن شقي بالحياة بقي يعاني مرضه في ضنك ذلك السجن الضيق.»
بعد هذه الفظاعات لم يبق في نفس ابن أبي الضيّاف داع لمراعاة الباي فشدد من نقده له في الجزء السادس من كتاب الإتحاف خاصة وقد أبعده هذا الباي عن البلاط وقطع عنه الجراية فكان يعيش أثناء كتابه هذا المؤلف في عزله وضيق حتى عين صديقه الوزير خير الدين التونسي وزيرا أكبر سنة 1873 فمنحه جراية مقابل خدماته السابقة للدّولة فاستبشر المؤرخ من هذا التّعيين وابتهج للتّطوّرات الجديدة وهذا ما نجد صداه في الأسطر الاخيرة من كتابه:
«وسطعت في غياهب الشدّة أنوار الفرج، وهبّت نواسم ألطاف الله عاطرة الأرج والمرجو من الله أن يبشر هذه الايالة بالخير المتزايد، على لسان ابنها الرّائد».
غير أنّ الاستعمار الفرنسي كان له رأي آخر ومصالح تقتضي مدّ نفوذ الامبراطورية الفرنسية عبر شمال افريقيا انطلاقاً من الجزائر نحو تونس أولا ثم في اتجاه المغرب الاقصى وقد ساعدها في ذلك ما كانت عليه تونس من ضعف وانحلال وفوضى جاءت بعد حقب طويلة من الحكم المطلق ورفض العمل بالقوانين التي كثيرا ما طالب بها المؤرخ أحمد بن أبي الضياف.
أما الجزءان الأخيران من كتاب «اتحاف أهل الزمان» فيشتملان على تراجم متعددة تختلف عن كتب التراجم التقليديّة في انها لاتقتصر على العلماء بل تهتم أيضا برجال الدولة وبمشاهير أصحاب الصنائع ونجد فيها أخباراً متنوعة إدارية وسياسية واقتصادية واجتماعية، خاصّة وأنّ المترجم عايش الأحداث بنفسه واعتمد على مصادر رسمية في ما يتعلق برجال السياسة والمقربين من السلطة بحكم عمله في كتابة البايات. لقد كان مطّلعاً على كل مايجري في الميدان السياسي وله رأي واضح في الحكم المطلق لم يتخلّ عنه حتى وهو يترجم لأعلام عصره.

(1) أحمد بن ابي الضياف مؤرخ تونسي ولد بمدينة تونس سنة 1802 من اسرة أصلها من قبيلة اولاد عون بالشمال الغربي التونسي. كان أبوه أول من سكن العاصمة من أهله اشتغل كاتبا للوزراء أشهرهم الوزير صاحب الطابع. انخرط أحمد بن ابي الضياف ببلاط حكام تونس وتدرج في الرتب الى ان بلغ كاتب السرّ للحاكم أحمد باي. أبعد عن القصر بسبب انحيازه للحكم المقيد بالقوانين فلازم بيته وتفرغ لتأليف تاريخه. توفي سنة 1874 .

(2) خير الدين التونسي، من أصل شركسي بيع في تونس كمملوك لأحد الوزراء انخرط بالجيش وارتقى في سنوات قليلة جميع الرتب. تقلد عديد المهمات والمناصب العليا بالدولة أهمها الوزارة الكبرى سنة 1873 ثم استقال سنة 1877 وهاجر الى اسطنبول حيث كلف بوزارة العدل وبعدها بالوزارة الأولى من ديسمبر 1878 الى جويلية 1879 كان من أشد المدافعين عن الحكم المقيد بالقوانين.

(3) رفاعة رافع الطهطاوي من رواد حركة التأليف والترجمة بمصر في القرن التاسع عشر كان قد عين اماما للبعثة العلمية التي أرسلها خديوي مصر محمد علي باشا الى باريس من سنة 1826 الى سنة 1831 دون في كتابه المشهور «تخليص الابريز في تلخيص باريز» ما اطلع عليه من أحوال الفرنسيين ونظمهم وقد طبع الكتاب مرات أولها في بولاق سنة 1834 .

(4) نسبة الى العلامة التونسي عبد الرحمن بن خلدون صاحب كتاب «العبر» الذي اشتهر بمقدمته في التعريف بالعمران.

(5) عبارة تونسية: أي يرجو نهاية المآسي عند هذا الحد.

(6) أي الزنزانة.

أحمد أمين: ذكريات عنه

حسين أحمد أمين

لا أملك إلى اليوم نفسي من العجب كلما فكرت في بساطة معيشته وقلة احتياجاته: مأكله ومشربه وملبسه ومختلف عاداته. فإفطاره كوب من اللبن وقطعة من الجبن، وغداؤه خال من النشويات لإصابته بمرض السكّر البولي، وعشاؤه اللبن الزبادي وبعض الفاكهة. فأما الشاي فلا يكاد يشربه، وفنجان القهوة يشربه عقب الإفطار، وآخر بعد ساعة من النوم عقب الغداء. وأمّا الخمر فلا يقربه. ثم لا إفراط في شيء غير التدخين، فالسيجارة لاتكاد تفارقه، غير أنه لايكاد يشعلها حتى يلقى بها بعد نفسين أو ثلاثة، ثم يشعل أخرى بأصابع يد ترتعش.

وهو قليل الاحتفال بالملبس. غير أنه لم يهمله كلية إلا في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته بعد إصابته بجلطة في ساقه وتدهور صحته، فاستغنى عندئذ نهائياً عن رباط العنق الذي كان يضايقه دوماً ولكنه يحتمله قبل ذلك، ولم يعد يستنكف من الظهور أمام الناس ولحيته لم تحلق، أو يستقبل ضيوفه مرتديا جلبابه.

وبساطته في أسلوب معيشته تنعكس في كتاباته وأسلوبه الأدبي. فهو لايعرف تأنقا أوحذلقة، وإنما هو قلم يجري بما يعنّ له من خواطر، والجملة عنده على قدر الفكرة. وهو يكتب للعامة كما يكتب للخاصة، ولايسعى إلا إلى إفهام. غير أنه مع استنكاره للتأنق أو الحذلقة في كتابات غيره، كان يدرك - فيما أعتقد - أن أسلوبه دون أن يستحق وصفه بالأسلوب الأدبي الرفيع. ولا أزال أذكر بشيء من العجب والإشفاق كيف أبهجه أشد البهجة أن يتحوّل عباس العقاد إلى الاعتراف به أديباً بعد صدور كتابه «حياتي» بعد أن ظل دوما قبلها يصرّ على وصفه بالبحّاثة أو المؤرخ العالم.

فثقته بنفسه لاتتعدّى الثقة بمبادئه الخلقية وموقفه الأساسي من الحياة. أما بصدد كتاباته فإعجاب النقاد والقراء، أو حتى إعجاب أولاده، كان يجلب إلى شفتيه ابتسامة الرضا الشديد. وقد يؤرّقه ويبئسه لبضعة أيام هجوم في صحيفة.

وهو خجول حييّ في المحافل العامة خجل العذراء وحياءها، لاينتقص من خجله ما يلقاه الناس به من توقير ومودّة إن سار سار مطرقاً، وإن دلف إلى قاعة اجتماع أو مجلس قوم اضطربت خطواته وتعثّر. وقد دفعه ذلك الضعف الشديد في بصره إلى أن يتجنّب النظر إلى الناس حتى لا يحسب أحدهم أنه لم يحيّه استكباراً، أو تجاهله عامداً، في حين أنه لم يتعرّفه لضعف بصره. وقد حدثنا مرة عن كيف قصده رئيس الوزارة في محفل عام ليصافحه ويهنّئه على كتاب جديد له، فسأله والدي عن اسمه، وهو ما أحرج الرئيس وأغضبه! وهو مع خجله هذا عنيف المعارضة - ربما أعنف مما ينبغي بسبب هذا الحياء نفسه - حين يرى مبدأ يُهدر، أو أخلاقيات تنتهك، حتى إن كان (أو قل، خاصة إن كان) معارضه من علية القوم ورؤسائهم.

وهو شديد التواضع دون أدنى تكلف؛ تحيته للوزير كتحيته للساعي أو الخادم، وبابه مفتوح لهذا كما هو مفتوح لذاك. وقد كان يزوره في المستشفى وقت إجراء عملية الشبكية له وزراء وأعيان، وسعاة وفلاحون، فيأذن لهم جميعاً بالجلوس حول سريره، حتى تكاد ساق رئيس الديوان الملكي تلامس ساق فرّاش مكتبه بكلية الآداب.

وكان سخياً إلى أبعد الحدود، ساذجاً أشدّ السذاجة في أمور المال، ولا أظنه كان ليترك مليما واحداً لأسرته لولا حرص والدتي وحسن تدبيرها. فهو يمدّ يد العون دوما لأقربائه الفقراء. والباعة تتهلل وجوههم إن هم رأوه

يدخـل محالهم ، (إذ كان غالبـا ما يشتري حاجيات البقالة والفـاكهـة بنفسـه) ، فهـو لايسـاوم ولايتشكّـك في عدالة أسعــارهم وقــد يخطىء ، بسبب ضعف بصـره ، فيعطي الـورقـة من فئـة العشـرة جنيهات ويحسبها جنيها . بل وقد يزيد على الثمن المطلوب حتى ينتقي البائع له أفضل بضاعة .

وقد كان مع هدوئه وتواضعه وطول صمته وقلّة كلامه قويّ الشخصية مؤثراً فيمن حوله . وهي قوة نابعة أساسا من قوة خلقـه ونبـل مبادئـه ومسلكه وعدله وموضوعيته . فالعدل والموضوعية سمتان بارزتان فيه ، سواء في حياته الخاصة أو العـامـة ، وهي السمة الغالبة في كتاباته ، إلا فيما تعلّق منها بفرقة الشيعة الذين لا أظنه أنصفهم أو حاول محاولة جادّة أن يلمّ بأدبهم ووجهــة نظرهم قبـل أن يصـدر أحكـامـه القـاسيـة عليهم . وهـو حريص دائماً على الالتزام بحدود المنطق ، وكان يُرجع ذلك إلى اشتغاله زمنا طويلاً بالقضاء .

وسمة أخرى بارزة فيه ، وغالبة عليه ، وهي الحزن . حزن عميق دائم حتى في حالات الـرضـا ، ولحظات المجـد ، وسـاعـات الاستجـام . فهـو نادراً مايضحك . وإن راقته نكتـه أو استخفّـه موقف فأقصى ما هناك ابتسامة حزينة . ولاشـك في أن حزنـه هذا نجم عن نشأته الأولى ، فحياته بعـدهـا كانت سلسلة من الإنجازات والارتقاء والنجاح ، ولم يكن في حياته الخاصة أو العامة (حتى أصابه المرض) ، أدنى مبرر لمثـل هذا الحـزن العميق ، كما أنّـه لم يعـرف من مولده إلى وفاته ضائقة مالية .

وقـد تفسّر موضوعيته وعدله كراهته للحزبية ، وعزوفه عن الاشتغـال بالسيـاسـة وقـد حاول في شبـابه الأوّل أن يهتم بالسيـاسـة فلم يفلح : «فقـد كنت أخاف السجن وأخاف العقــوبــة . ولعـل من أهمّ أسبـاب خوفي إشفـاقي على والـديّ وقـد أصبحت ابنهما الوحيد بعد وفاة أخي ، إذا ما سمعا بحبسي أو عقابي هدّ ذلك من كيانهما الذي أشرف على السقــوط . وقــد علّمني أبي الإفـراط في التفكير في العواقب . ومن فكّر في العواقب لم يتشجّع . والسبب الثاني أن مزاجي مزاج علمي لا سيـاسي . ولهـذا كنت أختلف عن كثير من زملائي السياسيين كمحمود فهمي النقراشي وصـبري أبي علم بأنهم كانـوا يؤمنـون بسعـد زغلول كل الإيـمـان ، ويعتقــدون صحــة كل ماذهب إليه وارتـآه ، ويؤوّلون مايصدر عنه من خطأ ويلتمسون الحجج لتبريره .

ولم أكن على هذا المـذهـب ، بل كنت أؤيّـد سعدا وأنقده ، وأؤيـد عدلي يكن وأنقـده ، وليس هذا هو المزاج السياسي الذي يؤمن بكل مايصدر عن الحزب ويتحمس له . . . » .

كذلك يفسّر هذا العزوف منه عن الاشتغال بالسياسة عدم تعيينه في أحد المناصب التي توصف عادة بالخطيرة ، وعدم نيله رتبـة البـاشوية . وقد قصّ علينا كيف أن سعد زغلول امتعض منـه يومـاً وازورّ بوجهـه عنه إذ أجابه والدي برأي جاء موضوعيا على نحو لم يستسغه سعد ، فإذا هو يتمتم في ضيق : إنت موش عاجبني النهاردة!

وقـد حاول الشيـخ حسن البنـا ضمـه إلى جماعة الإخوان المسلمين إذ نشر في جريدته خطابا مفتوحا إلى أبي يعرض



أحمد أمين (1886-1954)

عليه فيه الانضمام إلى الجماعة ، ويقول إن مكانا ينتظره في الصف الأول من صفــوفهــا . غير أن أبي لم يردّ . كذلـك حاول صديقـه النقـراشي زعيم السعـديـين ربطه بالحزب السعـدي ، وهـو حزب كان يضم الكثـيرين من أصـدقائه كالـدكتـور عبـد الـرزاق السنهـوري . وأذكر أن النقراشي فاتحـه مرة في منـزلنـا بالإسكندرية حتى يتولّى رئاسة تحرير صحيفـة الحـزب الجديدة «الأساس» ، فأبى رغم ضخامة المـرتب المعـروض ، فأرسـل إليه ابراهيم باشا عبد الهادي ليحـاول كرّة أخـرى إقناعه ، فعاد إلى الاعتذار بأنه أديب وباحث لايأبه كثيراً بأمور السياسة ، ولايصلح لمثل هذا المنصب .

غير أن كثـرة أصـدقائه من بين السعديين جعلت البعض ، والقصـر نفســه ، يعتبرانه سعدياً ، خاصة أن المراكز الرفيعة

التي كان يتولاها إنما كان يتولاها متى وصل السعديون إلى الحكم، ويفقدها متى عاد الوفد. وكان أبرز سوء فهم لحقيقة اتجاهات أبي هو عندما قررت اللجنة الدائمة لجوائز الدولة في الأدب منح هذه الجوائز عام 1948 لوالدي ولعباس العقاد وطه حسين ومحمد حسين هيكل. ذلك أن الملك، عندما رفعت إليه القائمة لإقرارها، شطب بيده اسم طه حسين منها باعتباره وفدياً معاديا له، ثم تردّد في إقرار بقية الأسماء بالنظر إلى أن هيكل من الأحرار الدستوريين، بينما العقاد وأحمد أمين (في رأيه) من السعديين، وأشار بأن يُختار رجل واحد من كل من الحزبين، غير ان اللجنة رفضت أن تستبعد العقاد أو أحمد أمين، وأرسلت إلى الملك من أفهمه أن الثاني ليس سعدياً، وأن الأمر على أي حال يتصل بالأدب لا السياسة. فقبل الملك في النهاية.

وأقيم في قاعة الاحتفالات بجامعة فؤاد احتفال ضخم كان ذروة حياة والدي الأدبية وتتويجا لها وله. فهو لم يمنح فيه جائزة الدولة للأدب فحسب، بل درجة الدكتوراه الفخرية كذلك التي قرر مجلس كلية الآداب خلعها عليه.

وقد حضرت مع كافة إخوتي هذا الاحتفال، فكانت دموع الفرح لاينقطع تدفّقها من عينيّ طواله. فما تقدم أبي في روبه الجامعي من المنصّة ليتسلم براءة الجائزة من إبراهيم عبد الهادي، حتى قمت من مقعدي أصفّق بكل ما فيّ من قوة، ولم أملك نفسي من أن ألتفت إلى الجالسين جواري قائلاً: هذا أبي!

وكان إحساسنا جميعا وقد رأيناه يخرج منديله ليمسح دموعه أن ذلك اليوم كان أعظم أيام حياته.

وهو مع كراهته للملك وسروره بعزله، لم يجد في الكثير من تصرفات عبد الناصر خلال السنتين الأوليين من الثورة مدعاة للإعجاب. وأجدني إلى اليوم أبتسم كلما تذكرت كيف كان يجلس في اهتمام شديد للاستماع إلى خطب عبد الناصر في المذياع، ثم يقوم في غضب وألم لإغلاقه بعد دقائق معدودات حين تتكرر الأخطاء النحوية على لسان «الخطيب»، وهي أخطاء كانت تؤذي مسمعه أيما إيذاء.

وقد كان في مواقفه السياسية شيء من تناقض: فهو يتمتع كما يشهد الكافة، بجرأة شديدة في الحق، وكثيرا ما كان يقاوم ويعارض ويحتدّ ويقدم استقالته من عضوية لجان ومجالس إدارات حين كان يرى اعتداء على قيم يؤمن بها، كاستقلال الجامعة مثلا. وهو مع ذلك لم يهاجم الملك في مقال أو كتاب، ولا هو انتقد تصرفا ساءه من جانب حكومة الثورة، كما لا أعتقد أنه ساهم في شبابه في الحركة الوطنية ضد المستعمر البريطاني بأكثر من موقفين أو ثلاثة، كلها خاصة بتوحيد صفوف المسلمين والأقباط.

كان الصراع بين القديم الموروث والجديد الذي اتصل به عن طريق القراءة والأصدقاء والحياة، يحتدم دوماً في نفسه على أحدّ صورة، وبصدد كافة المجالات: في علاقته بزوجه وأبنائه، وفي أسلوب معيشته، وفي كتاباته. فجذوره في القديم، (في الجو العائلي الذي نشأ فيه، وفي المجتمع الذي عرفه في شبابه، وفي الأزهر حيث درس)، أعمق من أن يستأصلها الجديد الطارىء. وحماسه للتغيير والإصلاح ومسايرة العصر، أقوى من أن تطفئه التقاليد الموروثة. وقد تحوّل من العمامة والجبة إلى الزيّ الأوروبي على مضض وبناء على إلحاح أصدقاء له. غير أنه لم يرتح تماماً إلى الزيّ الجديد، ولا كان يستشعر الراحة إلا في جلبابه في بيته. فإن جلس إلى طعام بين أهله، أو إلى كتاب في حجرة مكتبه، تربّع أو رفع رجله على قاعدة الكرسي أو الأريكة وكأنّما هو في رواق بالأزهر. وهو يستغني بأصابعه عن الشوكة والسكين. وقد يستنكر في قرارة نفسه من أولاده تصرفاً لم يكن ليحلم أن يتصرفه في حياة أبيه، أو عقيدة تخالف عقيدته، غير أنه يؤمن كذلك بحقهم في أن تكون لهم حياتهم الخاصة، وعقائدهم المباينة، ويرضخ رضوخ الحكيم لمقتضيات التطور، واختلاف الأجيال. ولا أذكر أنه حاول قط أن يفرض اهتماماته الفكرية على أحد منا، ولا أن يجبر أحدا على صلاة أو صوم. كما لا أذكر أنه استخدم عنفا معي إلا مرة واحدة، كنت أقرأ له فيها صحيفة، فتكررت مني أخطاء نحوية، فإذا هو يخطف مني الجريدة ويضربني بها ثلاث ضربات على فمي!

غير أن القديم يتمثل فيه أكثر مايتمثل في علاقته بأمي. فهو لا يصطحبها معه في زياراته أو رحلاته أو نزهاته، ولا يشركها في اهتماماته العقلية أو شؤون حياته العامة. فإن حادثها حادثها عن الأهل أو مشاكل الأولاد والخدم. بل إنه، وهو ما نجده اليوم بالغ الغرابة، لم يكن يناديها باسمها قط، ولا كانت هي تناديه باسمه. فإن أراد أن يدعوها رفع صوته أو تنحنح، أو نادى نداء مبهما عاما. اللهم إلا في حالات تبسّط مؤثرة، أو رضا شديد، أو اعتراف بذنب، فكان وقتها يناديها بالست أم حمادة! فإن

كتب إليها من بلد سافر إليه، كانت خطاباته لضرورة ملحة، ولم يستهلّها بتحية أوحتى بلفظة «عزيزتي»، وإنما كان يدخل رأسا في الموضوع، ويذكر المطلوب. ومن خطاباته التي بعث بها إليها مرة من رأس البر، وكان قد سبقنا إليها (وهو خطاب لا نزال نذكره في محيط الأسرة ونضحك لتذكّره أشدّ الضحك) مايجرى على هذا النحو:

«1 ـ ثلاث مخدات

2 ـ شمسية البلاج

3 ـ مجموعة الكتب التي تركتها على المكتب

أرجو إحضار هذه الأشياء معكم، والسلام»!

سألتها يوما إحدى صديقاتها:

ألا يسرّك أن تكوني زوجة لأديب مشهور؟

أجابت والدتي قائلة:

أين هو السرور، خبّريني؟ في انشغاله عنك وعن أولادك بكتبه، أم في شرود ذهنه، أم في تلك النسوة اللاتي يأتينه مدّعيات حب الأدب؟ والله لا سرور سوى ربما بأن الكتب قد بدأت تدرّ دخلاً لا بأس به. أتظنينه يوما لاحظ فستانا جديداً اشتريته، أو قرطا تحلّيت به؟ أبدا ياروحي. أجيئه بالفستان الجديد فأجده إما قارئاً أو كاتباً. أقول له: «أنظر وقل رأيك». فيرفع رأسه بمشقة ويقول: «هَهْ!». فأعيد عليه الجملة. «رأيي في ماذا؟». «في الفستان. في هذا الفستان الجديد». فيقول كالمذهول: «ما له؟». أصيح وقد تبدّد كل سروري به: «ما رأيك فيه؟». فينظره وأنا واثقة من أنه يقلّب في ذهنه جملة مما كان يقرأ أو يكتب، ثم يقول: «جميل». فوالله لو سألته وقتها ما الجميل، وعن أي شيء أتحدّث، ما درى!

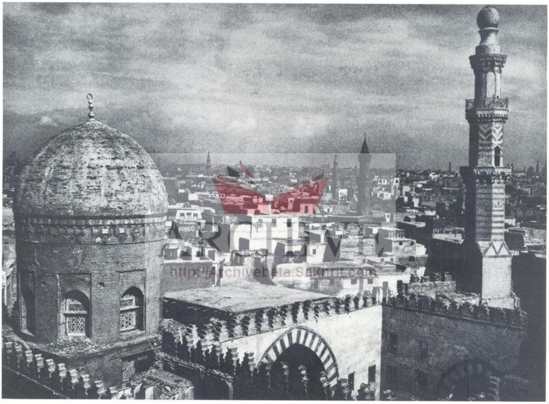
لم تبدأ رحلاته إلى أوروبا إلا وهو في منتصف العقد الخامس من عمره، حين بدأ اسمه يلمع في ميدان التأريخ الإسلامي، وصار يدعى إلى مؤتمرات المستشرقين، أو يكلف بمهام كحضور مؤتمر المائدة المستديرة في لندن عام 1946، وهو المؤتمر الخاص بقضية فلسطين. فإن تذكرت اليوم ما كان يرويه لنا عند عودته من انطباعات عن الحياة الأوروبية، تذكرت لفوري كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي. فهو منبهر بأمور صارت عند أبنائه وحفدته من الأمور العادية المألوفة: كالأمانة والنظافة والنظام وقلة الضوضاء ودقة المواعيد والديمقراطية واحترام القانون. وقد تأثر تأثراً عميقاً إذ رأى إرنست بيفين وزير الخارجية البريطاني يحضر مؤتمر المائدة المستديرة في حلة رثة، وياقة قميص بالية، وقارن لنا بين هيئته وهيئة وزرائنا على تفاهة شأنهم. كما تأثّر تأثّر الشيخ محمد عبده من قبله إذ رأى الشعوب المسيحية أشدّ التزاما من الشعوب الاسلامية بقاعدة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. فإن كأن قد سطّر في السنوات الأخيرة من حياته إدانة لمادية الغرب، فقد كان بوجه عام أميل إلى الاعتراف بتفوق الغرب في كل مضمار تقريباً، وإلى التحسر على حاضر العالم الإسلامي.

كذلك كان يكنّ احتراما عميقا لكبار مستشرقي عصره، من أمثال هاملتون جيب وبرجشتراسر وشفاللي وبروكلمان ومرجليوث، خاصة الأول الذي كان يزوره كلما حضر إلى مصر، والذي تولّى كتابة مادة «أحمد أمين» في الطبعة الثانية من دائرة المعارف الإسلامية، ويردّد أمامنا قولة محمد عبده: «إن المستشرقين أَلّفوا في تاريخ الإسلام ما لا نظير له في مؤلفات المسلمين». غير أنه مع أخذه ملاحظاتهم على أجزاء كتابه «فجر الإسلام وضحاه وظهره» على نحو جدّي، ومع استفادته استفادة جمّة من نتائج أبحاثهم التي كان يكنّ أعظم تقدير لما بذلوه فيها من جهد، لم يكن موقفه منهم موقف التبعية أو الانقياد، ولا كان غافلاً عن عنصر سوء النية لدى عدد منهم.

كانت القراءة والكتابة عماد حياته، ومتعته الكبرى. وكان إذا أغلق على نفسه الباب وجلس يكتب أو يقرأ، أعلنت الأحكام العرفية في البيت وسكنت الأصوات. فإذا اللعب يكفّ، وإذا الكلام أقرب إلى الهمس، إن صاح أحدنا عن غفلة كتم الآخر له فمه المفتوح بكفه، وإن دخل الخادم يتكلم بصوت عال فوجيء بالأصابع إلى الشفاه تحذره: ششش!

كنا نقطن منزلا ضخما بضاحية مصر الجديدة، هو ملك لأبي. وكانت للمنزل حديقة واسعة تحيط به، زرعت فيها أشجار الجوافة والمانجو والليمون والمشمش والبرتقال، ثم تكعيبة طويلة للعنب تمر تحتها السيارة من الباب الرئيسي إلى الجراج.. وقد كان والدي شغوفا بتعهد الشجيرات التي يغرسها بنفسه، وكثيراً ما كان يأتي إليها وينحني عليها بنظره القصير كي يرى ما طرأ على أغصانها وثمارها من نموّ... وكان يفضل الكتابة والقراءة في الحديقة شتاء، فيأتي له الخادم بكرسي ومنضدة من القش، ثم بعمود طويل من الكتب يختفي وراءه رأس الخادم، فلا يفارق أبي مكانه المشمس إلا بعد أن ترسل إليه والدتي أحدنا

عدة مرات ليخبره أن الطعام قد كاد يبرد في انتظاره .
قد يجد المثقف في أيامنا هذه جوانب ضعف وثغرات خطيرة في ثقافة والدي ، مع تقدير عميق في الوقت ذاته للشوط الذي قطعه في هذا المضمار. فهو يذكّرني بالمثل القائل : الثعلب يعرف أشياء صغيرة كثيرة ، والقنفذ لا يعرف غير شيء كبير واحد . فوالدي كالقنفذ في هذا المثل : لا يكاد للحرج حين يقابلهم بعدها . فلا أعتقد مثلا أنه قرأ في حياته رواية لتولستوي ، أو دويستويفسكي ، أو مسرحية لموليير. وهو لا يعرف شيئا عن الأوبرا والباليه ، ولا عن فن التصوير والنحت ، ولا أظنه زار متحفا للفنون في مدينة أوروبية إلا من قبيل «الواجب» . كذلك فقد كانت معارفه الخاصة بالتاريخ ، عدا التاريخ الإسلامي ، بل وحتى



مشهد قاهري

أحد يضاريه في معارفه الإسلامية ، وفي إلمامه بتاريخ حضارة الإسلام وعلومه . أما فيما عدا ذلك فثمة خلل كبير، تداركه بعض كتاب عصره كالعقاد ، بل وطه حسين . فهو لا يعرف شيئا عن الموسيقى الغربية ولا يستسيغها ، والأسماء الرنانة في ميدانها هي عنده مجرد أسماء . وهو لا يكاد يقرأ قصصا أو مسرحيات غير بعض ما يهديه إليه من مؤلفاتهم أدباء عصره ، كتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور، والروائي الشاب نجيب محفوظ ، تجنبا بتاريخ مصر القديم شديدة القصور. وفي ظني أن أي شاب يعرف اليوم عن الماركسية وغيرها من المذاهب الاقتصادية أكثر مما كان يعرفه أبي .
غير أنه مع كل هذا القصور لم يكن يتظاهر بعكسه ، ولا كان الأمر يؤرّقه . وما كان ليخجل من التعبير عن كراهيته للموسيقى الغربية بأسرها ، خفيفها وجادها ، وتفضيله الاستماع إلى أغنية أسمهان «ليت للبراق عينا فترى» على الاستماع إلى سيمفونية لبرامز. كل ما هناك هو أنه حين

ضعف بصره ضعفا شديدا وصار مهدّدا بفقده، أحسّ بحسرة شديدة إذ لم يعن في شبابه بتنمية اهتمامات وهوايات مختلفة، ولم يهو غير القراءة والكتابة اللتين أصبح الآن مهدّداً بان يحرم منهما فكان يردّد قوله: «لو أني نمّيت في نفسي هواية الاستماع إلى الموسيقى مثلا، لكان في لجوئي الان اليها العزاء عن فقد البصر».

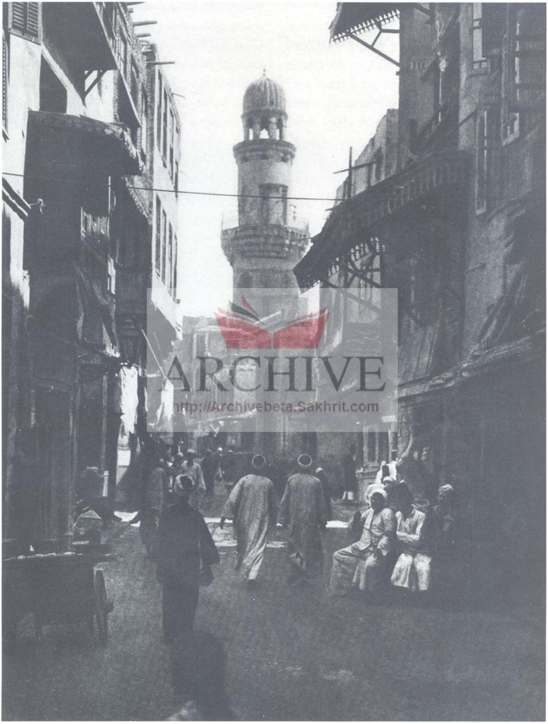
وهو لم يشرع في تعلم لغة أجنبية إلا بعد أن جاوز الخامسة والعشرين وقد اختار الانجليزية (لم يعرف غيرها)، وأتقنها قراءةً وإن لم يتقنها كتابة أو حديثا. وكان بقية عمره كثير القراءة فيها، ولكنه اقتصر على قراءة أبحاث المستشرقين وكتب الاجتماع والمنطق والفلسفة، خاصة كتب برتراند راسل وجود اللذين كان يعجب بهما. وكانت تستهويه العقلية الأنجلوسكسونية ومنطق الانجليز ونمط عيشهم وأخلاقهم وتحفّظهم في إصدار الأحكام، ويفضل ما يكتبون على مايكتبه اللاتينيون. بل إنه كان دائما يشعر أثناء زياراته لفرنسا، أو بين جمع من الفرنسيين، كالسمكة خارج الماء.

وكنت أعجب لقلة نظره، نسبيا، في الشعر العربي، وضعف تعلقه به واحترامه إياه. فهو يستنكر منه غلبة المدح، وبذاءة الهجاء، وجعجعة الفخر، وتكلف المشاعر، وزيف الوصف. وأعتقد أن زكي مبارك كان محقا حين اتهم والدي بالعجز عن استساغة الشعر العربي، وبأن تفضيله المعلن لابن الرومي وأبي العلاء على سائر الشعراء ليس تفضيلا مخلصا حقيقيا، وإنما جاء اتباعا لرأي العقاد في الأول، وطه حسين في الثاني، وتسليما بحكميهما على الشاعرين.

أما أحب كتاب العربية إليه فهو أبو حيان التوحيدي قبل كل كاتب، يليه الجاحظ فابن عبد ربه. وكان لسبب ما، ربما لاشتراكه في تحقيق الكتاب وعمله فيه مدة طويلة، يفضل «العقد الفريد» على أغاني أبي الفرج. أما مذهب المعتزلة فيفضله على سائر المذاهب، لاعتقاده أن مدرستهم أكثر المدارس الإسلامية التزاما بالعقلانية والمنطق وحرية الفكر. ولم يكن يتعاطف مع الصوفية التي هي في رأيه أحد أسباب ما أصاب العالم الإسلامي من كوارث وانحطاط. ومع ذلك فالغزالي قريب دائما إلى قلبه، وكتابه «المنقذ من الضلال» من أحب الكتب إليه. وقد أدهشه وسرّه سرورا عظيما وأنا أقرأ له في المستشفى «اعترافات تولستوي» ذلك الشبه الغريب بين الكتابين، وتلك التجربة الروحية الواحدة التي خاضها كل من حُجّة الإسلام والكاتب المسيحي الروسي.

لم يكن الأدب في أسرتنا «درسا» نتلقاه في ساعات معينة من أيام معينة، نفرغ منه فنعود إلى ما كنا فيه... وإنما كنا نتنسّم عبيره في جو المنزل نفسه، وفي كل ساعة من ساعات اليوم، لايكاد ينفصل عن سائر مظاهر حياتنا اليومية.. يدق جرس التيليفون فنهرع نحن الأطفال للرد بأصواتنا الرفيعة المتحمسة... «آلو! من حضرتك؟» فيجيب المتكلم بأنّه عباس العقاد، أو توفيق الحكيم، أو محمود تيمور «أحمد بك موجود؟» «دقيقة واحدة». ثم نجري إلى المكتبة صائحين: «بابا... بابا... محمود تيمور» فيتوجه أبي إلى التيليفون، ونسمعه يسأل محمود تيمور عن سبب تخلفه عن حضور جلسة المجمع اللغوي، ثم يسرد عليه ما دار خلالها، وكيف اقترح فيها إقرار المجمع للكلمة العامية «مُحْنْدَق» لخلو معاجم اللغة من كلمة تعبر عن نفس المعنى بدقة.. ويقص عليه ما كان من موقف طه حسين، واعتراض لطفي السيد... ثم يقرأ عليه رسالة وصلته لتوّه من برجشتراسر يعلّق فيها على ما ذكره في كتابه «فجر الإسلام» عن طبيعة العقلية العربية. وتتناهى إلى أسماعنا أسماء ابن خلدون والجاحظ والغزالي وابن رشد تنطق في ألفة غريبة، وتتكرر على لسان أبي تكرار أسمائنا نحن عليه، فكأنما هم أقارب لنا أوجيران أو مستأجرو أرض... وكثيرا ما تهتف به والدتي إذ يفرغ من المحادثة التيليفونية، قائلة إنه «إما أن يشرح لها من هو ابن عبد ربه أو ألا يأتي بسيرته، لان تكرر نطقه بهذا الاسم قد بدأ يغيظها حقاً! وهو أحيانا يعود من الخارج فيسأل عمن اتصل به تيليفونيا، فتجيب والدتي: «اتصل بك ابن خلدون مرتين! «ويسأل والدي مبتسما: هل ترك رسالة؟» فتقول: «نعم. يقول إنه قد بدأ يتململ في قبره من كثرة تناولك سيرته بالحديث»!

ثم ها هو والدي يقص علينا في مجالسنا العائلية طرائف عن بخل توفيق الحكيم، ويثني على أريحية تيمور وسماحته وطيب خلقه، ويشبّه لنا أسلوب طه حسين بحلوى «غزل البنات» ويأتي بأمثلة منه.. أوها هو يقص ذكرياته عن الشيخ محمد عبده، ونبأ مقابلاته لحافظ إبراهيم، أو يتنبأ بمستقبل باهر في الأدب لموظف صغير بوزارة الأوقاف يدعى نجيب محفوظ فإن ولدت قطتنا أسمعنا قصيدة شوقي في القطة التي ولدت بحجرة مكتبه، وإن قُدّم لنا



القاهرة - مئذنة بيبرس

وقت الغداء باذنجان أنشدنا قصيدته «نديم الباذنجان».
وقد علمنا ألا نسمح للآراء الشائعة للنقاد أو الناس بأن تحدّ من حريتنا في الحكم على مانقرأ:
«لاتخشوا أن تخالفوا مفكرا في آرائه، أو أن تعبروا عن عدم رضائكم عن كتاب مشهور. فكما أن الفيلسوف الألماني شبنجلر يحذّر الدول الغربية من التنازع فيما بينها حتى لاتفقد احترام شعوب مستعمراتها من الملوّنين فتسعى إلى المطالبة بالاستقلال، كذلك فإن اختلاف الفلاسفة والنقاد في أحكامهم يعطيكم الحرية الكاملة في أن يكون لكم رأيكم الخاص. لاتخشوا أن تحكموا على هيجيل بالادعاء والسفسطة والغموض، ولاتدعوا شهرته تخيفكم، فكذا هو رأي شوبنهاور فيه. وتولستوي يرى ان شكسبير مؤلف رديء، وأن نيتشه نصف مجنون.. فمهما كوّنتم من رأي سيء في أحد المفكرين، فستجدون له صدى في مفكر مشهور مثله. وبمرور الوقت سيكون بوسعكم الاستغناء حتى عن هذا التعضيد، والوقوف ولو ضد الناس أجمعين... وهذه هي ميزة القراءة الكثيرة فهي تزيد من حريتكم في إطلاق الأحكام».

وقد كان يحرص أشد الحرص في أحاديثه معنا على أن ينمّي فينا نظرة إلى الدين مستنيرة واسعة الأفق، لاتشوبها أوهام أو خرافات أو تعصب. غير أنه لم يعن في نفس الوقت بأن يحول بين الخدم وبين حديثهم إلينا في الدين، فإذا بنا وقد انتقلت إلينا منهم أبشع الصور. فمن والدي نسمع أن الجنة هي في حقيقة الأمر طمأنينة الروح وسكينتها، والجحيم هو العذاب الناجم عن تأنيب الضمير ووخزه. ومن الخدم نسمع أن الجنة هي المكان الذي نأكل فيه أفخر أنواع الفاكهة وصنوف الحلوى، والجحيم هو حيث يجبرنا الزبانية على تجرّع مقادير ضخمة من الماء المغليّ، يفقأون أعيننا بحرابهم، ثم يعيدون خلقها ليسملوها من جديد. والمسيحيون عند أبي هم عباد الله وأهل الكتاب وهم عند الخدم لايختلفون عن الكفار في شيء، عظامهم زرقاء، ومصيرهم الكلبة السوداء. ولا أنكر أن تأثير أحاديث الخدم في نفوسنا كان في طفولتنا أقوى من تأثير أحاديث والدي في الدين. فالمانجو والأناناس كانا أقرب إلى مفهومنا من سكينة الروح. والماء المغليّ الذي كان يؤلمنا ويعذّبنا كلما استدعينا للاستحمام أدنى إلى فكرتنا عن العذاب من وخز الضمير الذي لم نكن قد خبرناه بعد. والعدو في الشوارع ضاحكين هازئين وراء قسيس غريب الزيّ، أظرف لدينا من فكرة أهل الكتاب.

كان يحب الغناء الشرقي ويطرب له، شديد الإعجاب بأم كلثوم، عظيم الاحترام لها. وقد كانت أم كلثوم كثيراً ما تتصل به تيليفونيا قبل ساعة أو ساعتين من بدء حفلها الشهري، تسأله في إعراب أو اشتقاق كلمة وردت في قصيدة تغنيها، أو تخبره برأيها في مقال له. غير أنه كان يفضل أسمهان عليها بسبب نبرة الحزن العميقة في صوتها. فإن استمع إلى موال قديم، ظل يهز رأسه طيلة الوقت طرباً. وهو يترنّم بهذه المواويل بصوت جميل عميق خافت مرتعش كلما جلس مع أحدنا إلى لوحة الشطرنج واستغرق في التفكير في الخطوة التالية. فالشطرنج هو اللعبة الوحيدة التي يعرفها، علّمنا إياها وأتقنّاها وصرنا نغلبه فيها. وكان يعجب إعجاباً ساذجاً بمنولوجات ثريا حلمي، ويغني معها إذا استمع إليها في المذياع: «فتحّ يابن فتحّ، شوف من بيكلّمك!». أما عن السينما فلا يزورها غير مرة في السنة أو السنتين، فإن قصدها فمقعده دائماً في الصف الأول أو الثاني قرب الشاشة، حتى يستطيع أن يميّز ما يعرض، ولايذهب لمشاهدة غير فيلم مصري. وهو يفضل المسرح، خاصة إن كانت المسرحية لشوقي أو عزيز أباظة أو محمود تيمور، وكان من بين ممثليها صديقه الممثل القدير أحمد علام.

وهو لا يمارس شيئا من الرياضة البدنية غير السير على الأقدام والسباحة، حتى أصيب بالجلطة فحرم من كليهما. غير أنه في شبابه كان شديد الشغف بالمشي لمسافات طويلة عند جبل المقطم وفي صحراء مصر الجديدة، أو في عزبته التي اشترك مع الدكتور السنهوري في شرائها. وهو لا يروقه شيء كمنظر غروب الشمس في الريف أو على شاطيء البحر، يخرج إليه لمراقبته، ويفضل الغروب على الشروق أيضاً لما يوحي به الأول من مشاعر حزينة لا يوحي بها شروق الشمس.

أحبّ أصدقائه إليه الدكتور السنهوري: كل منهما يرتاح إلى ذلك الالتزام الصارم بالمنطق لدى الآخر، والبعد عن الهوى عند إطلاق الأحكام. وكان السنهوري يحب الاستفادة من رسوخ قدم والدي في التاريخ الإسلامي والأدب العربي، فهو يعشقهما دون أن تسمح له دراساته القانونية بوقت طويل يقضيه في القراءة فيهما. وكان والدي

يجب الاستفادة من إلمام السنهوري بالقانون الذي اشتغل به أبي زمنا ثم انصرف عنه كلية إلى التاريخ والأدب. وكانت المكالمات التيليفونية بينهما تستغرق عادة مابين ساعتين وثلاث ساعات! إن اتصل السنهوري به مساء هرعنا إلى إعداد مقعد لوالدي بجانب التيليفون، وأحضرنا له علبة سجائره والكبريت وكوب ماء وكل ماقد يحتاج إليه خلال الساعات التالية، ثم نحييه منصرفين إلى حجراتنا على أن نراه في الصباح! كل ذلك قبل أن يلتقط أبي السماعة ليبدأ مكالمة لايعلم غير الله متى تنتهي!

وقد كان، على حدّ علمي، على علاقة طيبة بجميع أدباء عصره، ولا أذكر أنه كان بينه وبين أحدهم مايشبه الخصومة غيرزكي مبارك، بسبب سلسلة طويلة من المقالات نشرها الأخير في مجلة «الرسالة» بعنوان: «جناية أحمد أمين على الأدب العربي»، يردّ فيها على سلسلة أخرى طويلة من المقالات نشرها والدي في مجلة «الثقافة» بعنوان «جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي». أما الأديب الأثير عنده فأشبههم به خلقا وطباعاً، وهو محمود تيمور. وكثيراً ما كان يجتمع بتوفيق الحكيم، سواء في مقهاهما المفضل على البحر بالإسكندرية في شهور الصيف، أو في اجتماع كل خميس في مقر لجنة التأليف والترجمة والنشر، حيث كانت تلتقي نخبة من مفكري مصر وأدبائها وعلمائها ورجال التربية فيها. وقد كان والدي يأذن لي وأنا بعدُ صبيّ في المرحلة الابتدائية من دراستي بحضور تلك الندوات. وأذكر أني كنت كلما استفسرت من توفيق الحكيم عن كتب أقرأها، أو آداب ينصح بأن أغترف منها، أسرّ إليّ بالنصيحة أن أركز كلية على الآداب الغربية دون الأدب العربي، «اللهم إلا إن شئت أن تتمكن من اللغة العربية، فلا بأس من النظر بين الفينة والفينة في العقد الفريد أو الأغاني»، طالبا مني وهو يضحك أن أكتم امر هذه النصيحة عن والدي حتى لايغضب منه!

أما عن العلاقة بين أبي وطه حسين فأمرها خلاف أمر علاقته بهذا أو ذاك. كان كل منهما في شبابه يعشق صحبة الآخر عشقا، ولايجد الراحة الا في حضرته. وكانت أفضال طه حسين على والدي كبيرة، ليس أقلها أنه هو الذي رتّب نقل والدي من القضاء الشرعي إلى كلية الآداب عام 1926، حيث وجد والدي في النهاية، وبعد طول تجارب، مجاله الطبيعي. غير أن فترة تولي والدي لمنصب عمادة كلية الآداب أصابت صداقتهما بضربة لم تفق منها حتى مات. فقد أراد طه حسين، وهو المدرك تماماً لأياديه السابقة على والدي، أن يسيطر على أمور الكلية أثناء عمادة والدي لها، بينما أبى والدي إلا أن يصرّف هذه الأمور وفق مايمليه عليه عقله وضميره. فكان أن اتهمه طه حسين بالجحود، وكان أن تنكّر له وازورّ بوجهه عنه، وكان ان ماتت صداقة يندر ان نجد في يومنا هذا مثيلا لقوتها وخصوبتها.

إلا أن الاتصال بينهما عاد ودّيا قرب النهاية، حين أصيب والدي في عينيه ورقد طويلاً بالمستشفى. وكان لطه حسين مرة أخرى فضل البدء بالمصالحة. فقد أتاه يزوره في المستشفى. وكان اللقاء بينهما الذي حضرته مؤثراً إلى أبعد حدّ وإن أنس لن أنسى منظر طه حسين الضرير وهويدخل حجرة المستشفى يقوده سكرتيره من ذراعه، وإذ يسمع أبي، وهو معصوب العينين، صوته، يمدّ يده في لهفة في اتجاه الصوت، فأمسك أنا بيد والدي، ويمسك السكرتير بيد طه حسين، حتى تلتقي اليدان فيتصافحان.

ثم صداقة قوية أخرى كانت تربطه بقانوني بارز آخر، وإنسان عظيم، هو عبد العزيز باشا فهمي. وكان والدي يكثر من زيارته وهو طريح الفراش في منزله بمصر الجديدة، ويصطحبني إليه. فعبد العزيز فهمي يحمل لوالدي مودة عميقة، ويكنّ أعظم الاحترام لخلقه القوي، ويرتاح إلى طبعه الهادئ. وكنت أعجب أثناء استماعي إلى الحديث لتلك المرارة التي يشعر بها عبد العزيز فهمي تجاه سعد زغلول حتى بعد مرور نحو عشرين سنة على وفاة الأخير. ولم يكن والدي يكنّ إعجاباً ضخما لسعد زغلول يدفعه إلى معارضة فهمي وتخطئته. وأذكر يوما زرنا الرجل فيه، فرأينا إلى جانب فراشه هرما عظيما من نحو سبعين من علب سجائر «البستاني» كتب على ظهرها عبد العزيز فهمي بخط مرتعش قصيدة طويلة صعبة من ثلاثمائة وستين بيتاً في ذم الحياة، وفي مختلف أوجه القصور في حياتنا المصرية، (نشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر فيما بعد في كتيب مستقل). وأحبّ المضيف أن يُسمع ضيفه القصيدة. وإذ كان كل منهما ضعيف البصر، فقد طلب المضيف إليّ، وأنا بعدُ الطالب بالمدرسة الثانوية، أن أنشدها، مقدما إليّ علبة إثر علبة. وكان أن وجدت في القراءة صعوبة لم أجد صعوبة مثلها في شيء من قبل أو من بعد، وتكرّر وقوعي في الخطأ وتلعثمي، ووالدي ينظر اليّ بين الحين والحين نظرة غاضبة تكاد تلتهمني التهاماً. فلما

تركنا منزل الرجل، ظل أبي في السيارة طوال رحلة العودة إلى منزلنا يكرّر في حزن: كسفتني ياولد... كسفتني...!

كان طويلاً عريضاً قويّ البنية. ولا أذكر أنه عانى قبل الستين إلا من ضعف البصر ومرض السكر. وقد استعان على الأول بقارىء يقرأ له لعدة ساعات في اليوم، فإن انصرف توليت القراءة له أو تولاها بنفسه، لايكاد يفصل بين الكتاب ونظارته السميكة للغاية غير ثلاثة سنتيمترات. كما استعان على مرض السكر بنظام في الأكل صارم، وحقن الانسولين كل صباح ومساء. غير أنه أصيب في الستين بانفصال في شبكية العين، واضطر إلى الرقاد على ظهره في المستشفى ثلاثة أشهر معصوب العينين، لايتحرك يمنه أو يسرة بأمر الطبيب. وقد خرج من هذه الرقدة إنساناً غير الذي كان. ليس فقط لأن العملية لم تنجح وكادت البقية الباقية من بصره أن تذهب أدراج الريح، ولكن حالته الصحية والمعنوية بصفة عامة تدهورت هي الأخرى تدهورا شديدا سريعا. فسرعان ما أصيب بالجلطة في ساقه وبشلل نصفي وصادف ذلك المرض إحالته على المعاش لبلوغه الستين، وانفضاض جمع من حوله كان يظنهم من مريديه فإذا هم من مريدي الانتفاع من وراء صلتهم به حين كان في وسعه أن ينفع. وكان يحزن أشد الحزن حين كان يجد صندوق بريده في الأعياد خالياً إلا من بطاقة تهنئة أو بطاقتين، في حين كان ساعي البريد منذ زمن غير بعيد يأتيه بالبطاقات والرسائل أكواماً مكوّمة. بل إنه حتى بعض أصدقائه المخلصين قلّ اتصالهم به وسؤالهم عنه وزياراتهم له بعد مرضه واكتفى البعض بمكالمة تيليفونية بين الفينة والفينة. وكان هذا التنكّر له منهم، من أكبر منغّصات سنواته الأخيرة.

كان وقتها إذا دق جرس التيليفون في البيت، هرع إليه في لهفة وهو يتحامل على ساقه المريضة عسى ان يكون المتحدث صديقا له. فإن لم تكن المكالمة له، نادى على المطلوب منا وناوله السماعة وعاد إلى مقعده حزينا يجرّ ساقه خلفه. ولاأزال أذكر يوم عيد لم يزره فيه للتهنئة غير شاب مخلص من طلبته في الجامعة، هو الدكتور إحسان عباس، فزادت هذه الزيارة المفردة من إحساسه بالوحشة والمذلة، وأبى أن يستقبل ضيفه.

وفي مساء يوم 29 رمضان عام 1954، كان قد أنهى استعداده للسفر إلى الإسكندرية في اليوم التالي لبدء إجازته الصيفية، وجلسنا معه في شرفة الطابق الأعلى من المنزل نتحادث إلى ساعة متأخرة من الليل. وكان في حالة نفسية مطمئنة منبسطة. وفي الصباح، أصابته الذبحة الصدرية. واستدعينا الطبيب، فلم يحضر إلا بعد أن كان قد مات.

بالرغم مما ذكرته من أنه لم يحاول قط فرض اهتماماته وآرائه ومنحى تفكيره علينا، وبالرغم من انشغاله ساعات طوالا بالقراءة والكتابة وبنشاطه في الحياة العامة، فقد ترك في نفوس أبنائه، وربما تلاميذه، أثراً عميقا لايعرف حدّا، وهو تأثير قائم فيمن ورث عنه منّا عزوفه عن السياسة

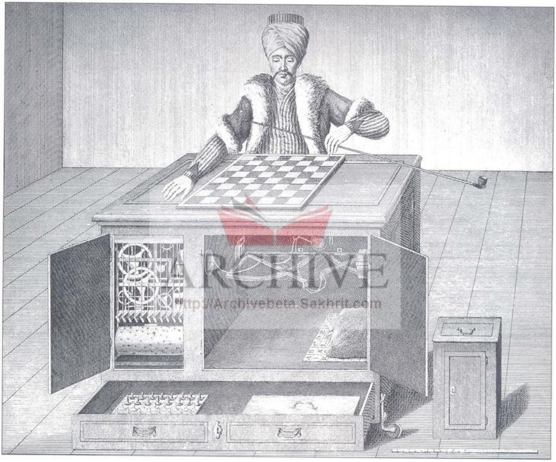


القاهرة - منظر عام للأحياء الجنوبية الشرقية في حوالي 1930

واهتمامه بالدراسات الاسلامية أومن لم يرثهما، وفيمن تديّن أو لم يلعب الدين دوراً رئيسياً في حياته، وفيمن خلفه عند وفاته رجلا أو صبيا. فموقفنا جميعا من الحياة هو في جوهره نفس موقفه الأخلاقي الجاد، ومن السلطة - أي سلطة - هو نفس موقفه وتمسكه بحرية الرأي. وقد تأثرنا بمعاشرة هذا الإنسان العظيم عن قرب حتى بات من الصعب علينا بعده ان نحترم في أيامنا هذه رئيسا وقد رأينا رئاسته، أو كاتبا وقد شهدنا موقفه الجاد من صنعة الكاتب، أو مسئولا في الحياة العامة وقد خبرنا إخلاصه وتفانيه في نهوضه بالمسئولية. فالمثل الإنجليزي يقول: «إيّاك إياك أن تستأجر خادماً خدم عند من كان يفضُلك»... ولم ير أولاده بعده من يفضُله. رحمة الله.







«لاعب الشطرنج التركي»: جهاز من عام 1769 ، كان يُعدّ في زمانه ضرباً من المعجزات. وقد لاعبه نابوليون عام 1809 , وفي الواقع، فقد لاعب قزماً كان في داخل التمثال التركي يحرّك القطع ـ رسم ملوّن من عام 1780



عندما تسقط قطعة النقد:

مائة عامٍ على الموزّعات بالنقود

روزماري هول

مع تسجيل براءة الاختراع ذات الرقم 43055 في مكتب تسجيل براآت الاختراع، وحمايتها بالدولة القيصرية الألمانية ببرلين عام 1888 بدأت المسيرة الظافرة والتي ماتزال مستمرةً للموزعات بالنقود. فهذه الموزعات تبيع وتراجع وتضبط، وتعزف الموسيقى وتسلي بالحديث أحياناً، وتغري أحياناً أخرى بلعب القمار. لكن رغم كل شيءٍ؛ فإن قصة الموزعات هذه هي في الحقيقة قصة هذا العصر الصناعي الميكانيكي.

بمناسبة مرور مائة عامٍ على ظهور الموزِّع بالنقود واستعماله؛ أقام المتحف الألماني بميونيخ معرضاً لمختلف أنواع الموزِّعات عبر قرنٍ من الزمان؛ ابتداءً من شهر نوفمبر 1988 ولمدة عشرة أشهر؛ باسم: «مائة عام على الموزِّعات بالنقود». وفي الوقت نفسه ظهر مجلدٌ جميلٌ يعرض بشكلٍ مصورٍ ودقيقٍ تاريخ هذه الالات طوال قرنٍ من الزمان باسم: «الموزِّعات القديمة بالنقود» من تأليف فريدريش شتوكماير وجورج ماتز وقد ظهر الكتاب أيضاً في دار نشر بميونيخ هي دار نشر كالواي.

وهناك مايدلُّ على وجود الموزِّعات قديماً قبل ألفي عام. وكانت تلك الآلات على شكل أشخاصٍ أو حيواناتٍ، وتتحرك بطرائق ميكانيكية. ويعتبر مؤرخو الميكانيكا القديمة الميكانيكي أرخيتاس التارنتي (حوالي العام 380 ق.م) مخترعاً أوّلاً للموزِّعات الميكانيكية. إذ يقال إنه ركب طائراً على شكل حمامةٍ كانت تطير لمسافةٍ قصيرةٍ عن طريق منفذٍ يدخل منه الهواء بطريقةٍ معينةٍ إلى جسمها المصنوع. ويتحدث الاغريقي فيلون البيزنطي عن أول موزع ميكانيكي استخدم في التجارة والسلع؛ وذلك في كتابه ذي الثمانية أجزاء في الميكانيكا. فهويصف في الكتاب المذكور موزعاً ميكانيكياً تُرمى فيه قطعةٌ نقدية معينة فتنزل منه مادةٌ جامدةٌ (حجر)، كانت تُستخدم لتنظيف الأيدي.

وهناك تقارير من العصور الوسطى عن موزِّعاتٍ ميكانيكية. فالخليفة العباسيُّ المأمون (813-833م) كان يملك بقصره ببغداد - فيما يقال - موزعاً ضخماً مصنوعاً من الفضة على شكل شجرةٍ تتحرك أغصانها أوتوماتيكياً، وتجلس عليها عصافير تزغرد وتحرك أجنحتها عندما تتحرك الأغصان. أما ألبرت الكبير (1193-1280م)، فقد صنع شخصاً أوتوماتيكياً كان يفتح الباب للزوّار، ويحييهم. وقد صنع الميكانيكي جاك فوكنسون (1709-1782م) موزعاتٍ صارت مشهورة. أمّا موزّعات أسرة الساعاتي جاكيه دروز فقد اشتهرت بجمالها وإتقانها. ومن ضمن مخترعات هذه العائلة لاعبةٌ على البيانو؛ تحرك يديها وعينيها أثناء اللعب، وتنحني كأنما هي تحيي تصفيق المشاهدين لها عند نهاية الفصل الموسيقي. ويتحدث جنرالٌ بروسي عن موزعاتٍ ميكانيكية تطلق النار، لا على سبيل التسلية، بل لحلّ مشكلة جادة. فقد كانت تستعمل لتدريب الجنود على إطلاق النار؛ كما انها كانت تستخدم لتسليتهم في أزمنة الملل والانتظار في مقرات الجند وثكناتهم بالشتاء.

وهكذا فإنه كانت هناك موزعات أوتوماتيكية أو ميكانيكية قبل العام 1888 وبمختلف الأشكال. لكن كل الامثلة التي ذكرناها تشير إلى أن الموزعات المذكورة كانت قطعاً










قليلة وبمثابة التحف الفنية التي اقتصر استعمالها على الطبقات الأرستقراطية. وعندما ظهرت الموزّعات في القرن الماضي، فإن القطع النقدية لم تكن تستعمل فيها في الغالب. ولم تظهر الموزعات بالنقود إلا بأعدادٍ قليلة. ويرجع ذلك إلى أن استعمال القطع النقدية في الموزعات يقتضي نظاماً نقدياً مستقراً تحتفظ فيه القطع بقيمة معينة لمدد طويلة نسبياً؛ هذا من جهة. ومن جهةٍ ثانيةٍ فلا بد أن يحتوي الموزع على تجهيز دقيق لفحص القطعة النقدية قبل أن يفعل. أمّا بالنسبة للقطع النقدية؛ فإن الشرط الأول لم يكن متوافراً قبل العام 1871 عندما توحدت ألمانيا، وصدرت قوانين نقدية لسائر انحائها، كما صدرت نقودٌ موحدةٌ. إذ قبل ذلك كانت ألمانيا إمارات وممالك ودويلات، ولكل منها عملتها الخاصة.

وفي عام 1883 سجّل برسيفال آيفريت براءة الاختراع أو امتيازه لأول موزِّع كان لطوابع البريد. وجاء في العام نفسه موزع أميل فربا وفرديناند أوكر لبيع السيجار. وفي الولايات المتحدة سُجل أول موزع للبيع عام 1884. لكن «الثورة» في عالم الموزعات بألمانيا أتت عام 1888 عندما سجل ماكس سيلاف براءة موزعه رقم 43055 وهو كما وصفه «موزعٌ أوتوماتيكي يعمل مستقلاً». وتكمن أهمية موزع سيلاف في أنه أمكن به للمرة الأولى بيع أشياء ذات قيم مختلفة في وقتٍ واحدٍ، كما أن له فاحصاً دقيقاً للقطع النقدية المختلفة. ولايمكن طبعاً مقارنة الموزعات الأولى هذه بما نملكه اليوم. فقد كانت كل الموزعات تعمل باليد، وتوزع أشياء معينة وذات أحجام معنية فقط. كما أن الموزع الواحد كان يحتاج إلى فواحص عديدة للنقود إذا كان يوزع أكثر من سلعة.

صاحبُ مصنع للشوكولا يُدخل الموزّعات إلى ألمانيا

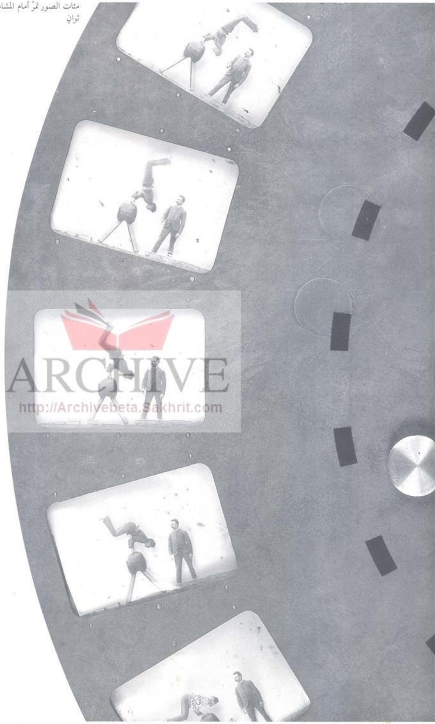
كان الصناعي الألماني لودفيغ شتولفرك الذي كان يملك مصنعاً للشوكولا أول من استخدم الموزع بطريقة شاملة. وكان قد قام بجولةٍ في الولايات المتحدة الأميركية، ورأى الموزعات التي تقدم اللبان والعلكة والمشروبات المنعشة؛ وأدرك أهميتها لعمله التجاري. وعندما عاد إلى ألمانيا؛ طلب صناعة بعض الموزعات له، واستخدمها على سبيل التجربة في توزيع الشوكولا عام 1887. وقد استقبلت العامة هؤلاء «الباعة البكم» بفرح واحتفاء. فدفع ذلك شتولفرك لتوثيق علاقته بالميكانيكي سيلاف. وهكذا سُميت السنوات بين عامي 1880 و 1900 «أعوام ثورة الموزعات الاوتوماتيكية». وقد أسهمت هذه الموزعات بتعريف سائر فئات الشعب بفوائد المخترعات الجديدة، وبقدرتهم على الافادة منها. وقد صار بوسع كل مواطنٍ برمي قطعةٍ نقديةٍ صغيرةٍ أن يتحدث بالتلفون أو يسمع الموسيقى أو يتسلى. ذلك أن الموزعات لم تظل مقصورة على توزيع الشوكولا بل دخلت في سائر مجالات اقتصاديات السوق. ولم تعد المعروضات تشمل الشوكولا والحلوى فقط؛ بل وصلت إلى الدخان والسيجار والأوراق المنظفة وأوارق التواليت... وحتى الكتب. وفي عام 1893، كان عدد الموزعات بالأسواق الألمانية خمسة عشر ألفاً. وسرعان ما أدركت إدارة السكك الحديدية فوائد «البائع الأبكم» لها فاستعملته لبيع تذاكر الركوب والسفر، كما استعمل لبيع طوابع البريد وبطاقاته. ثم جاء الموزع الذي أتاح لرجل الشارع الحديث بالتلفون عن طريق إسقاط قطعةٍ نقديةٍ فبدا الامر شديد الفائدة والجاذبية.



رجال التربية والدين رأوا في الموزعات مجال إفساد للشباب

لكن زحف الموزعات المريع هذا، لم يبق لوقتٍ طويلٍ بمنأى عن ملاحظة السلطات. فقد رأى بعض البيروقراطيين أن الموزعات المنتشرة في الشوارع تمثل منافسة غير شريفة؛ فهي لاتعرف مثلاً عطلة الاحد! . أما رجال التربية، ورجال الدين فقد رأوا في الموزعات مجال إغراء وإفساد للشباب. فهي حسب وجهة نظر هؤلاء لاتغري الشباب فقط بإدمان الحلويات والمشروبات المنعشة؛ بل بالاضافة لذلك تغريهم بالغش عن طريق الدفع بقطعٍ زائفةٍ بدل القطع النقدية الحقيقة. وهكذا حاولت السلطة إيقاف زحف الموزعات عن طريق منع نشرها في الشوارع الرئيسية أحياناً، وعن طريق ضرائب خاصة مرتفعة أحياناً أخرى؛ لكن دونها فائدة أو نجاح. لكن رجال القانون فرضوا على أصحاب الموزعات أن

مئات الصور تمرّ أمام المشاهد في ثوانٍ





آلة لعرض الصور من عام 1892 ، فيها قرص ذو صُوَر يدور بانتظام









لاتعمل موزعاتهم إلا في الأوقات التي تُباع فيها السلع التي تحتوي عليها الموزعات عادة حتى لايجري تجاوز قوانين المنافسة الحُرّة. وبقي هذا القانون ساري المفعول حتى عام 1934 . فمنذ ذلك العام وحتى اليوم يمكن للموزعات أن تستمر في البيع بعد إقفال المحلات العادية .

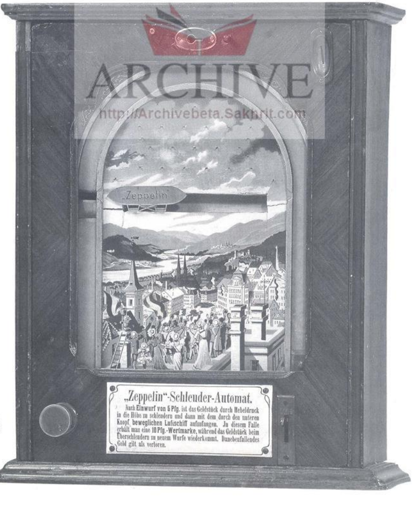
حصلت الموزعات على مكانة طيبة على المستوى الشعبي في مجال اللعب والتسلية . وكانت أولى «موزعات اللعب» اسمها تيفولي . وفي أولى هذه الموزعات ، لم يكن اللاعب يملك أي تأثير على الكرة بعد دفعه الأول لها . أما الموزعات ماركة باياتسو، والتي نزلت إلى الأسواق عام 1906 فقد كان بوسع اللاعب أن يحسن حظوظه في الربح عن طريق احد التماثيل الصغيرة (على شكل طائرة أو منطاد أو قبعة) المثبتة إلى الدافع للكرة، والتي كان يمكن عن طريقها توجيه الكرة استحثاثاً أو تحويلا . وقد ظلت موزعات باياتسو في التداول حتى الخمسينات من هذا القرن .

آلات القمار ظلّت ممنوعة

أما الأرباح فكانت حينها سلعاً وأطعمةً ولعباً . فمن الناحية القانونية لم يكن من المسموح الحصول على نقودٍ عن طريق الات اللعب . بيد أن الادارات كانت تمرر هذه الآلات في تجارب واختبارات للكفاءة والدقة قبل السماح بنشرها في الأسواق . أما «موزعات الحظ» فبقيت ممنوعة . وكان من ضمن «موزعات الربح» الآلات المطلقة على أهدافٍ بطريقة أوتوماتيكية . فقد كانت «الآلات المطلقة







جهاز «زبلن» من عام 1910 ، يُلعب فيه بقطعة نقدية صغيرة



للنار» معروفة، وحذت موزعات الاطلاق من أجل الربح هذه حذوها. وعندما يصيب المطلق هدفه كانت الاهداف المصابة كالاجراس أو الالة الموسيقية أو الكرات ترن أو تحدث صوتاً. أمّا الربح فكان إمّا سيجاراً أو شيئاً من كونياك أوبيرة. وكانت الكتابات على الموزعات متناسبة مع روح العصر: «مرِّن العين واليد، من أجل خدمة البلد».

وقد أحبَّ الجمهور الموزعات التي يمكن عن طريقها معرفة الوزن، أو تلك التي تتنبأ بالمستقبل، أو التي تحدث صدمةً كهربائية؛ فقد قيل إنّ الموجات التي ترسلها إلى داخل الجسم لها أثرٌ صحيٌّ طيب (!). كما أن الجمهور مال إلى الموزعات المسماة موتوسكوب، وكينوتسكوب والكينوتسكوب من اختراع أدنسون Edinson. ومبدؤه تمرير مئات الصور أمام المشاهد للشاشة الصغيرة للموزع في ثوانٍ بحيث يبدو كانما الصور تتحرك. أمّا في الموتوسكوب فالطريقة هي تقليب الصور الواحدة إثر الأخرى بسرعةٍ كبيرة.

أشرطة النوته بطول خمسة وسبعين متراً

ومع اختراع الفاحص والمراجع لقطع النقد؛ ظهرت الات أو الموزعات الميكانيكية التي تعزف الموسيقى. وكان اكثر الأنواع انتشاراً ما ركّبه لوخمان Lochmann ويعتمد إلقاء بطاقة مثقبة بطريقةٍ معينةٍ، وتشترى بمارك واحد. لكن كانت هناك موزعات تعمل عن طريق بكرةٍ منوطة. وكان يبلغ طول شريط البكرة أحياناً 75 متراً. فقطعة فالس الميكادو على سبيل المثال كانت تحتاج إلى بكرةٍ طولها 5.5 أمتار. وإلى جانب البكرات؛ كانت هناك طبعاً الموزعات التي تعمل وتعزف برمي قطعةٍ من النقود فيها.

بيد أن زمن الالات الموسيقية الميكانيكية سرعان ما انقضى. فقد حلت محلها الفونوغرافات ثم بعد ذلك الغرامفونات. فالفونوغراف كان أول الآلات التي سجلت وأذاعت اللحن والصوت الموسيقيين. لكن انتشار الغرامفون ظل محدوداً حتى استعمل في الموزعات بالنقود. ففي الولايات المتحدة الأمريكية يُعتبر العام 1888 عام ظهور الموزعات الموسيقية بالنقود. ففي قصر رويال صالون بسان فرانسيسكو كان بوسع أربعة أشخاص في



موزّع من نوع «مركور» للشوكولا
وأنواع الحلوى والسجائر ـ كولونيا 1887

وقتٍ واحدٍ بعد رمي قطعةٍ نقديةٍ أن يسمعوا قطعة موسيقية من أربع سمّاعات منفصلة. وفي تسعينيات القرن التاسع عشر ظهرت بمدن أميركا وأوروبا الكبرى صالونات الفونوغراف حيث كانت هناك عدة موزعات تعرض جملة كبيرة من المقطوعات الموسيقية المشهورة. ثم جاء الغراموفون فأزال الفونوغراف من السوق بسرعةٍ. إذ للمرة الأولى أمكن أن يُسجل اللحن والصوت على أسطوانةٍ ثم يستعادا بالعلو المراد بحيث يمكن أن يسمعهما مئات الأشخاص في وقتٍ واحد.

وعندما استقرت الموزعات كوسائل سريعة للخدمات السلعية والتسلية؛ ظهرت فكرة جمعها في مكانٍ واحد. وهكذا ظهرت المطاعم التي تعمل بالموزعات. كما ظهرت «دور الموزعات» حيث توجد منها عدة أنواع للتسلية والطعام وسماع الموسيقى والكينتوسكوب.

وفي عام 1896 عُرض ببرلين بالمعرض الدولي للصناعة موزعٌ ضخمٌ يستطيع تقديم مشروبات مثلجة أو ساخنة وأطعمة باردة وساخنة، ويعزف الموسيقى. وتشير إحصائيات المعرض إلى أن هذا الموزع وزع خلال أسابيع المعرض مايلي:

1 724 000 كأس من البيرة، و 640 182 كأس من النبيذ، و 900 343 كأس من الليكور، و 399 276 ساندويتش، و 075 22 وجبة طعام بارد! وهذا إنجاز ضخم ليس بمقاييس ذلك العصر فقط.

التضخم المالي يعرقل صناعة الموزعات

ومع خسارة ألمانيا الحرب العالمية الأولى، أضاعت البلاد مركزها الأول في صناعة الموزعات على المستوى العالمي. وزاد الوضع صعوبة بالنسبة لانتشار الموزعات واستعمالها التضخمُ الفظيع، وانتشار النقود الورقية التي لاتصلح في الموزعات. وظل الأمر على ذلك حتى العام 1924 حين ظهر المارك الجديد الذي جلب استقراراً «نسبياً» إلى الأسواق، وجعل الناس يقبلون من جديد على الموزعات مما أعان الصناعة الألمانية على النهوض من جديد في هذا الحقل والصعود من جديد على المستوى العالمي. ويقدر عدد الموزعات بألمانيا عام 1935 بمليون وربع مليون. لكن هذا العدد الضخم لم يستمر في الارتفاع اكثر من عشر سنوات. فالنازيون الذين سيطروا بألمانيا منذ العام 1933 ماكانوا يميلون للموزعات بالنقود! فموزع الحظ، وموزع التنبُّؤ بالمستقبل جرى منعهما، كما منعت أنواعٌ مختلفة من موزعات التسلية. ثم جاءت سنوات الحرب القاسية التي حالت دون إنتاج مزيد من الموزعات لنقص السلع والمواد الاولية إذ كانت تستعمل للالة الحربية. وهكذا تراجع إنتاج الموزعات حتى منع إنتاج موزع السلع عام 1940.

ولم يتوقف انتشار الموزعات كما لم يتوقف إيجاد مناطق جديدة لها. ففي الثلاثينات ظهرت الموزعات التي تعمل بطريقة الجارور. وفائدته انه يسمح بتخزين سلعٍ ومواد من أحجام مختلفة. وجرى تحسين فاحص النقد. كما ظهر نوعٌ جديدٌ يسمح بالحصول على عدة أشياء بقطعةٍ نقدية واحدة. وكان الاتجاه المتنامي إلى مزيد من السلع في الموزعات.

وظلت المثلجات مشكلةً في الموزعات لوقتٍ طويل. لذا فقد كان الموزع البرليني عام 1937 الذي عرض مثلجات مفاجأة سارّة. أما في مجال التسلية فقد ظهرت باستمرار أشكال وألعاب جديدة حتى كان الموزع «الفليبر» الذي يعمل بالكهرباء.

آلات اللعب تأتي من أميركا في منتصف العشرينات

وفي منتصف العشرينات من هذا القرن وصل من أميركا الموزع المعروف بالموزع بالقروش. وقد استطاع في وقتٍ قصيرٍ أن يحصل على اسهم كبرى بالسوق. وهو يحتوي على ثلاث مشغلات؛ عرفت بأميركا بآلة القروش. وفي ألمانيا عندما كان المرءُ يرمي أجزاء صغيرة من المارك؛ كان يحصل على قطعة ملفوفة من البوبون، وإذا استطاع أن يجلب المشغلات الثلاث في وضعية معينة امكنه ان يحصل على رصيد من المال، يصلح للاستمرار في اللعب بالالة فقط. وكانت هذه الآلات قد بدأت تعمل بأميركا منذ 1899. وطريقة الربح ان تظهر فوق رافعات التشغيل الثلاث ثلاث إشاراتٍ متماثلةٍ من العشرين إشارة الموجودة بالآلة عندما تتوقف المشغلات. وقد أدت هذه الآلة إلى إدمان للعب عند بعض الفئات الشعبية، دفع السلطات إلى مقاومتها عن طريق فرض ضرائب خاصة عليها، أو

منع نشرها (1909 في سان فرانسيسكو)، أو تدمير الالات المنشورة (1934 في نيويورك). وجاءت الحرب العالمية الثانية فضربت هذا الغرام بالموزعات ضربةً قاسية. ففي عام 1942 توقف الانتاج للموزعات توقفاً تاماً. واليوم ليست هناك موزعاتٌ بالقروش على النهج الذي كان سائداً في الثلاثينات إلا في الولايات المتحدة الأميركية، وفي بعض مدنها فقط مثل لاس فيغاس، ورنو، وأتلانتيك سيتي. أما في جمهورية المانيا الاتحادية فهناك بعض «السلوت ماشين» المستوردة من الولايات المتحدة وأوستراليا في القاعات الرسمية للعب.

افتقار إلى السلع والنقود المعدنية بعد الحرب

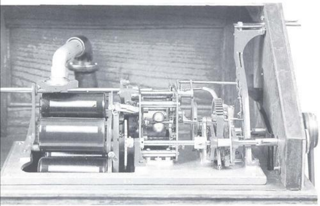
وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية ما كان التفكير بالموزعات بألمانيا ممكناً. إذ لم تكن هناك سلعٌ للبيع بالموزعات أو بغيرها ـ ولم تكن هناك قبل ذلك وبعده قطعٌ نقديةٌ يمكن استعمالها في الموزعات لو وجدت. وعندما حدث الاصلاح النقدي عام 1948 لم يتحسن الوضع مباشرة. ففي العام 1950 فقط بدأت القطع النقدية من فئات الخمسة فنغ والعشرة فنغ والخمسين فنغ بالظهور في السوق. وفي عام 1951 ظهرت قطعتا المارك والماركين. وقد حاول بعض التجار تعويض القطع النقدية في الموزعات بقطعٍ ورقيةٍ أو بلاستيكية أو دوائر معدنية؛ لكن السوق لم يتقبلها أولاً. وبدأت الموزعات بالعودة للظهور عن طريق موزع الغسيل أو آلة الغسيل الاوتوماتيكية التي كانت تغسل 4 كيلو من الملابس مقابل 450 فنغ. وفي العام نفسه عادت للظهور موزعات الطوابع البريدية والبطاقات. ثم تصاعدت الموجة وتجددت فظهرت الآلات الأوتوماتيكية كآلات طابعة تمكن الكتابة عليها لمدة عشر دقائق مقابل مارك واحد... ثم جاءت البقية تترى: موزعات السجاير، والقهوة، والجوز، واللوز والفستق، وبطاقات توقيف السيارات، والعلكة، والحلوى، والبوظة، وزيت الشمس، والمظلات الواقية من المطر، والمشروبات المنعشة.. وبعبارة أخرى: منتصف الخمسينات لم يكن هناك شيءٌ تقريبا لايمكن استخراجه من الموزعات!

لاجديد في الصناديق الموسيقية

أما الصناديق الموسيقية فقد ظهرت أواخر الحرب العالمية الثانية استجلبها الجنود الأميركان معهم عندما جاءوا إلى المانيا. وظلَّ الانتاج الأميركي ثم الدانماركي سائدين في هذا المجال حتى الخمسينات حيث ظهرت موزعات موسيقيةٌ من إنتاج ألماني ولقيت نجاحاً ملحوظاً. بل إن الشركة الالمانية المعروفة «لوفون Löwen» للموزعات الموسيقية استطاعت ان تزيح الاميركيين عن الصدارة في السوق، وتصعد لتصبح أكبر الشركات المنتجة في العالم. لكن الستينات لم تشهد في هذا المجال عجائب جديدة فيما عدا اتساع الاسواق على مدى العالم، وتصاعد جودة الصناديق من حيث سماع الصوت واللحن والتلوين. ثم جاءت السبعينات فقضت على الصناديق تدريجياً لتحل الالكترونيات محلّها بإنجازاتها.

استخدام الامكانيات الالكترونية

أما في المجال «الرياضي» فقد ظلت آلات ماقبل الحرب سائدة حتى الخمسينات؛ مثل موزعات قياس الوزن، وموزعات إطلاق النار، وكرة الطاولة.. الخ. وفي الخمسينات جاءت سباقات السيارات مع 4 إلى 6 طُرق فاحتلت السوق. وصار بوسع الطفل مقابل قروش معدودة ان يتأرجح في سفينة أو على ظهر جواد أو سيارة



صورةٌ تُظهر تفاصيل من جهاز الموسيقى ذي الدُلفين Regina Hexaphone



أوسيارة إطفاء. وفي مطالع السبعينات ظهرت اللعب على الشاشة الصغيرة أو مايسمى بالكومبيوتر. واستخدمت كل امكانيات الالكترونيات لابتداع أفكار وتطبيقات وآلات جديدة للعب والتسلية. وكانت جاذبية الالكترونيات الجديدة تكمن في ضرورة الدقة والمهارة والتركيز الشديد، وفهم العمليات المعقدة التي يمكن تعديدها وتعديلها. وقد أوقف «قانون» حماية الشباب بالمانيا الاتحادية في العام 1985 من الاندفاع نحو مزيد من آلات التسلية إذ قرر القانون أنه ليس من حق الاطفال دون السادسة عشرة ممارسة اللعب على الآلات التي فيها ربح وخسارة إلا بمرافقة قريب راشدٍ. لكن الالكترونيات تسيطر اليوم في مجال آلات التسلية ذات الربح أيضاً. وكانت أولى موزعات اللعب بعد الحرب العالمية الثانية تتطلب مهارة ودقة يمكن عن طريقها رفع امكانيات الربح إلى عشرة أضعاف المبلغ المرمي في الآلة. بيد أن صناعة هذا النوع من الموزعات ظلت مشكلة لعدم وجود القوانين الناظمة والضابطة حتى العام 1953. ففي ذلك العام ظهر القانون الذي يحدد الحد الأدنى لوقت اللعب بخمس عشرة ثانية وربح الآلة بستين في المائة، والمبلغ الأعلى المسموح باللعب فيه بمارك واحد. وبهذا القانون انتهى الخلط بين القمار والتسلية، فنما قطاع التسلية كثيراً وتطور. ونجح قطاع الموزعات بالقروش التي كانت قد منعت عام 1935؛ إذ جرى تعديل الآلات بما يتوافق والقانون الجديد. وأهم خطوات التجديد ضمن هذا النطاق التوصل في 1977 إلى الآلة العاملة بالكومبيوتر. وآخر صيحات التطور آلات اللعب مع شاشة. وفي المانيا الاتحادية اليوم حوالي السبعين ألف آلة للعب تعمل بالنقود؛ من بينها 70% في المطاعم، و 30% في صالات الالعاب.

المدمنون على اللعب ذكور في أغلبهم

وتفيد الاحصائيات أن حوالي الخمس ملايين لاعب يقفون أسبوعياً أمام الات اللعب بالنقد بألمانيا الاتحادية لمدة ساعة. وهناك نصف مليون يلعبون 5 ساعات أسبوعياً. وثمانون ألفاً أكثر من ذلك. ويزداد عدد المدمنين باستمرار، وتبحث أعدادٌ كبيرةٌ منهم عن المساعدة، والعلاج النفسي. والاكثرية الساحقة من المدمنين من الذكور؛ ومتوسط أعمارهم ثلاثون عاماً؛ وهم يلعبون منذ سنوات. ويقول 85% من هؤلاء إنهم يقفون أمام الآلات مثل المتسمرين الهستيريين. ورغم أن هؤلاء يسمون أنفسهم غالباً «مدمنين»؛ فإن علينا ان لانتسرع في التسمية إلى هذا الحد. فالاقبال على اللعب بهذا الشكل يشير إلى مشكلات شخصية؛ وينتهي هذا «الادمان» بعلاج المشكلات الشخصية. هذا مايقوله بعض الخبراء النفسانيين. لكن هناك من يقول إن الادمان على اللعب هو مرض بحد ذاته. ولذا فان الاعراض الكامل هو الوسيلة الفضلى.



جهاز موسيقي ذو دلافين ثلاثة - شيكاغو 1910

ALTE MÜNZAUTOMATEN,
Friedrich K. Struckmeier und Georg Metz, Callwey Verlag, München, 1988, 272 Seiten



«صندوق الموسيقى» من طراز 800
به 24 إمكانية انتقاء، وقد صُنع في
شركة «فورليتسر» بالولايات المتحدة
في عام 1940 .

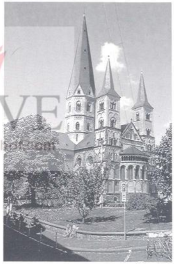


عاصمةٌ شابّة ذات تاريخٍ عريق

مدينة بون تُنهي ألفها الثاني

غرهـارد بـرون

تُبلغُ مدينــة بون عام 1989 السنــة الألفين من عمـرهـا الجـديـد. فللمدينة تاريخٌ عريقٌ بدأته كمعسكر روماني، وتـوسطتـه مرحلتهـا الثـانيـة في العصور الوسطى كمحطةٍ



من معالم بون: الكاتدرائية ذات البرج المثمّن

مهمـةٍ على نهر الراين. وحتى القرن الثامن عشر الميلادي كانت المـدينة الصغيرة مقراً إدارياً وسياسياً لامارة كولونيا. لكنّ أحـداً لم يخمن أنّ بون ستكـون عاصمةً لدولـةٍ يزيد عدد سكـانهـا على الستين مليون نسمة؛ حتى كان ذلك عام 1948. وبمنـاسبـة بلوغهـا عامها الألفين، كان يجدر بالمـدينة إقامة معرض لتاريخها الطويل بمراحله المختلفة؛ والفكرة مألوفةٌ؛ لكن المدينة عرضت فعلاً بعض المفاجآت.

كان قدر مدينــة بون غير عادي. فقـد صارت منـذ العـام 1948 عاصمــة لجمهـورية ألمانيا الاتحادية. لذا فقد يكونُ من المستحسن قول كلمةٍ عن العاصمة أو العواصم بألمانيا منذ العصور الوسطى وحتى العصر الحاضر.

فجمهـوريـة ألمـانيا الاتحادية عملاقٌ بين الدول الصناعية المتقـدمـة. لكنّ عاصمتهـا بون التي يبلُغ تعـداد سكـانها الثـلاثـمائة ألف نسمة؛ ليست اكثر من قزم بين عواصم الـدول الكـبرى. ولو تأمّلنا المسألة بموضوعيةً للاحظنا أن العـاصمـة في الـدول الحـديثـة ليست غير مقرٍ للحكـومة المركـزيـة أو الفـدرالية بأجهزتها الادارية؛ ومقرّ للرئيس، وللبرلمـان، وللوزارات، ولسفـارات الدول الأجنبية. تقول أديت آنن: «تمثـل العـاصمـةُ في الـدول الحـديثة الوحدة المركـزيـة لقوى التمثيل السياسي. فمن العاصمة تنطلق الخطـوات السيـاسيـة الـرئيسية. ومنهـا تخرج القـوانين والقـرارات التي أقـرّهـا البـرلمـان، والأجهزة الأخـرى؛ فتحملهـا أجهـزتهـا التنفيـذيـة إلى خارج العاصمة؛ إلى سائر أنحاء البلاد».



قصر الاحتفالات الذي شيد في 1790 على طراز الروكوكو المعماري

لكن مصطلح «العاصمة» يرتبطُ في الأذهان بما هو أكثر من صنـاعة القرار، أو تحديد واجبات الأجهزة المختلفة. ففي العـاصمـة تتجمـع الكفـايـات والقوى الرئيسية التي تمثّل

ذرى مقدرة الأمة لتتجلّى فيها خصائصها المهمة والممثّلة . ومن جهةٍ أخرى فإن هذه القوى المتجلية تنصبّ في قنواتٍ موحّدةٍ في السياسة والثقافة ، ووجوه الحياة المادية ؛ شاملةً

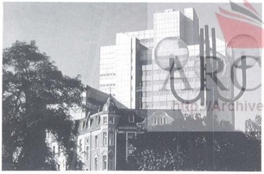


قبر روبرت وكلارا شومان (في المقبرة القديمة)

سائر أنحاء البلاد . لكن بون لاتشكّل «المثل الأعلى» للعواصم . تلك العواصم التي تتجمع فيها أبرز المؤسسات الثقافية والاقتصادية والبنوك الكبرى ، والشركات الضخمة . أما من حيث عدد السكان ؛ فإن مدينة بون تأتي في المنزلة التاسعة عشرة بين المدن الألمانية . وأما من حيث المؤسسات الثقافية والاقتصادية ، والوجوه الأخرى لوظائف العواصم ؛ فإن المدينة تقعُ رابعةً بعد فرانكفورت وميونيخ وهامبورغ . وهكذا فإن الوظائف والمهام التي تتولاها في عواصم العالم الكبرى المدينة الرئيسية عادة تتوزعُها بألمانيا عدة مدن .

والواقع أنّ هذا الوضع ، أي فقد العاصمة بمعناها التقليدي ، كان في كثيرمن الاحيان موضع شكوى . وكثيراً ما حنّ الشاكون إلى أسطورة برلين كمدينةٍ عالميةٍ في العشرينات ؛ وقارنوها محتقرين بالقرية الاتحادية (المعني بون) بما يعنيه ذلك - في نظرهم - من تريف للثقافة والسياسة والاجتماع . لكنّ الأعوام الأخيرة شهدت انخفاضاً في الشكوى والنقد من بون ووضعها . ويعود ذلك في جزءٍ منه إلى أنّ بون عوضت كثيراً من وجوه النقص التي كان يشكو منها الدبلوماسيون والصحفيون والسياسيون المحليون والزوار . فهناك الآن مجموعةٌ ضخمةٌ من المطاعم الراقية ، كما أنّ الحياة الثقافية بالمدينة بلغت مستوىً عالياً . وبدأت مميزات المدينة الصغيرة تبدو للعيان . فليس هناك الزحام القاتل الذي تُعاني منه المدن الكبرى ، كما أن مرافق المدينة متقاربةٌ ، ويستطيع الزائرُ أن يُحيط بها بسهولة . ويذهب كثيرون اليوم إلى أنّ عاصمةً صغيرةً كبون ؛ لاتقف منفردةً على القمة بين المدن الأخرى ؛ بل تشترك مع مدنٍ أخرى في تكامُل الوظائف والمهام ؛ عاصمةٌ كهذه ؛ هي اكثر ائتلافاً مع التاريخ الألماني الاجتماعي والسياسي قبل العام 1870 . فقد صارت برلين (1871-1945) مدينةً عالميةً ، وعاصمةً لدولةٍ كبرى بين العامين المذكورين فقط ؛ ولم يكن الأمر كذلك في ألمانيا قبل العام 1870 .

فالامبراطوريةُ الرومانيّةُ المقدّسة (في مجالها الألماني : دولة الأمة الألمانية) التي استمرّت رسمياً حتى العام 1806 لم تكن لها عاصمةٌ في الحقيقة . والحقُّ أنّ الامبراطورية لم



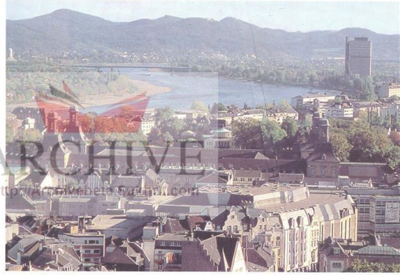
مركز الادارة البلدية

تكن من حيث الطبيعةُ تتوافقُ والعاصمة المفردة . أمّا العاصمة بالمعنى الذي عُرفت به حديثاً فترتبطُ بظهور الدول القومية ذات الاتجاه المركزي . والدول والامارات التقليدية (قبل القرن التاسع عشر) لم تكن تملك الصيغ السلطوية ، والمؤسسات ، والأدوات ، ووجوه الضبط والربط والأمْر والتشريع ؛ التي تملكها الدولُ الحديثةُ ، والتي اقتضت مدناً أومدينة رئيسية . فمؤسّسات الامبراطورية ، المعنية بالحفاظ على الوحدة السياسية والاجتماعية ، وأمن المواطنين وراحتهم ؛ كلّها لم تتطور إلى نهاياتها أو أنها بقيت بدون سُلُطاتٍ حقيقيةٍ . ثم إنّ مؤسسات الامبراطورية الأساسية كانت منتشرةً في أنحائها ولاتتركّزُ في مدينةٍ معينة : ففي فيينا كان مقرّ القيصر . وفي

مناظر من مدينة بون













ريغنسبورغ مقرّ «مجلس الطبقات»، ومجلس عموم الامبراطورية. وفي شباير أو فتسلار مقرّ المحكمة العليا للامبراطورية. وهكذا فإن وحدة الامبراطورية كانت تتجلى بتوزع مؤسساتها الدستورية في مدنٍ متعددة. لكن إلى جانب هذه المدن التقليدية؛ نشأت مستقراتٌ سكانية ضخمة تحولت تدريجياً إلى عواصم إقليمية في الحقب التي تلت عصر النهضة. فالامبراطورية كصيغةٍ سياسيةٍ تقليديةٍ لم تتطور كثيراً؛ إنما الذي تطوّر هو الاقاليم والولايات والامارات في الامبراطورية؛ بما في ذلك مدنها الاقليمية؛ في مطالع العصور الحديثة. وقد ترافق مع ذلك مصير امراء وملوك تلك الأقاليم إلى إقامة مقراتٍ أو إداراتٍ مركزيةٍ في بعض المُدن تطورت تدريجياً إلى الصيغة المعروفة للدول الوطنية أو القومية. وقد طمحت تلك الادارات المركزية إلى جمع السلطات التي للاقليم أو للامارة في يدها، وإلى اعتبار «التمركز» جزءاً من استراتيجية التوحيد والحفاظ على الوحدة في الوقت نفسه. ومع مُضي الوقت صارت الادارة المتركّزةُ في المدينة محطّ أنظار سائر سكان الاقليم أو الامارة؛ النبلاء والعامة على حدٍّ سواء (ر. فان ديلمان). وانتهت الامبراطورية الرومانية المقدّسة عام 1806. وحلّت محلّها عام 1815 صيغةٌ جديدةٌ هي «التحالف الألماني». لكن التحالف هذا لم يكن يملك عاصمة منفردة. بل ظلت ممالكه وإماراتُهُ الثماني والثلاثون تملكُ كلّ منها عاصمتها المنفصلة التي تجتمع فيها إدارتها الاقليمية أو المحلية. ونجحت أخيرا مساعي الوحدة الألمانية المستمرة منذ مطالع القرن التاسع عشر في إنشاء دولةٍ قوميةٍ ألمانيةٍ واحدةٍ عام 1871. وبذلك تحوّل الحُلُم الوحدوي إلى حقيقةٍ في الامبراطورية الألمانية الواحدة. وحظيت برلينٍ في الوضع الجديد. فقد كانت حتى العام 1870 عاصمةً لمملكة بروسية فقط. ولأن الأسرة المالكة ببروسية تولت عرش الامبراطورية الألمانية الجديدة، فإن برلين عاصمة مملكة الأسرة صارت العاصمة القومية للدولة الألمانية الجديدة كلّها. لكنها سُرعان ما اكتسبت خصائص اجتماعية وثقافية وسياسية؛ أعطتها طابع «المدينة العالمية» المتجاوزة للعاصمة القومية. فخلال عقودٍ قليلةٍ استطاعت برلين أن تلحق بباريس ولندن؛ العاصمتين القوميتين والعالميتين؛ اللتين وصلتا إلى ذلك عبر عدة قرون.

لكن تضخم أهمية برلين المتسارعة لم يسلُب المدن الألمانية وصفها التقليدي الملحوظ. والمعنيٌ بذلك المدن مثل درسدن، وهامبورغ، وفرانكفورت.. الخ. فقد ظلت تلك المراكز التاريخية تعزف لحنها الخاص ضمن السمفونية التي تقودها برلين. فقد صارت برلين هي الرأس دون أن تفقد الاعضاء الأخرى في الجسد الألماني وظائفيتها وحيويتها. والواقع أنّ ذلك كان ظاهرةً إيجابية؛ فالتعددية المعروفة بألمانيا ظلّت فعالة ومفيدة عبر العصور وحتى بعد تصاعد أهمية برلين.

وعندما تحطمت الوحدة الألمانية عام 1945، قامت على أنقاض الدولة الواحدة دولتان اثنتان: جمهورية ألمانيا الاتحادية، والجمهورية الألمانية الديمقراطية. لكن هدف جمهورية ألمانيا الاتحادية السياسي ظلّ دائماً إعادة الوحدة الألمانية مع عاصمتها برلين. وقد كان من أسباب اختيار بون كعاصمة إدارية التخوّف من أن تتحول إحدى المدن الكبرى فيما لو اتُخذتْ عاصمة ـ وكانت فرانكفورت من بين ماجرى التفكير فيه ـ إلى عاصمةٍ دائمةٍ على حساب برلين. وهكذا جُعلت بون عاصمةً مؤقتةً للدولة الجديدة مع الحد الأدنى الضروري من الصلاحيات. وظهرت الحيوية التقليديةُ للمدن الأخرى خلال أربعين عاماً مضت على قيام الجمهورية الاتحادية. فقد نهضت تلك المدن، وتقاسمت بينها المهام في دولةٍ صناعيةٍ حديثةٍ ومزدهرة.

وستبقى جمهورية ألمانيا الاتحادية دولةً متعددة المراكز الحضرية والمدن. تلك المدن التي تمتد بين هامبورغ وميونيخ على سائر أجزاء أرض الجمهورية. ولكل من هذه المدن مهامها بالنسبة للجهة المحيطة بها، كما بالنسبة للدولة كلّها.

نجيب محفوظ وجائزة نوبل

حوارٌ أجراه جمال الغيطاني (×)

. . . حالـةٌ من الفـرح الـوطني سيطـرت على الشـارع المصـري بعـد الإعلان عن فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب للعام 1988 . وماهي إلاّ أيامٌ حتى وصلتنا أصداء الفـرح والاعتـزاز في الـوطن العـربي كلّه . تعـددت وجوه الانفعـال ومظـاهـره في وسـائـل الإعلام المصرية والعربية الأخرى حتى لقـد أحسسنـا هنـا بمصر أن المسألة مسألة اعتزاز بالذات، وبالهوية الوطنية العربية!

بالنسبة لي كانت الفرحة خاصة . فأنا أول مُريديه، وأعتبرُ نفسي أقـرب الخلق إليـه بعـد أعضـاء أسـرتـه . فهـو أبي الروحي الذي تعلمت منه الكثير أدبياً وشخصياً . لذلك لم يكن صعبـاً عليّ انتزاع وقتٍ طويلٍ نسبياً منه لكي يحدّثني عن رحلتـه وعن تكـوينـه في البداية، وعن تطورات أدبه . قال لي إنـه فوجىء بالجـائزة ولم يخطر بباله أن ينالها وفي هذا العـام بالـذات . ولم يغـيّر عاداته عندما أُبلغ بها عن طريق السفـير السـويـدي بالقاهرة . فقد ذهب كعادته كل عصر خميس إلى مقهاه المفضّل المطلّ على ميدان التحرير حيث يقـابـل أصـدقـاءه . وهنـاك جلس صامتاً مرهقاً مرتاحاً في الـوقت نفسـه؛ يستمـع إلى أحـاديث التهنئـة بهزاتٍ من رأسه، ولايكاد يجيب سؤالاً . وعدت معه آخر السهرة إلى منـزلـه؛ لكنني لم أحـاورْهُ إلاّ قبـل الظهر من يوم الجمعة . وقال لي ضاحكاً : إنك تعرف كلّ شيء! فأنت وجيلك من روائيي مصـر تعـرفـونني منذ مطالع الستينات وتجالسونني! ومع ذلك صمّمْتُ متحبباً في معرفة شيء عن البدايات .

أستاذ نجيب! هل لك أن تحدّثنا عن البدايات؟

ـ عنـدمـا أرحل بذاكرتي إلى أقصى بدايات العمر، إلى الطفـولـة الأولى أتذكر بيتنا في الجمالية شبه خالٍ فأنا سابعُ سبعـةٍ أنجبتهم والدتي ـ وبيني وبين الطفل السادس تسع سنـوات . لـذلـك عنـدما بدأت أعي ما حولي كان الإخوة والأخـوات قد كبروا وتـزوجـوا أو غادروا المنـزل على أيّ حال . وهكـذا نشأت بين والـدي ووالـدتي كطفل وحيدٍ ليس له أصـدقـاء كثر؛ فهـو يؤوب إلى تأمُّل الـذات، والقراءة الكثيرة .

وماذا عن الحارة التي لعبت دوراً أساسياً في كلّ أعمالك؟

ـ كانت الحارة في ذلك الوقت عالماً غريباً حيث تتمثّل فيها جميع طبقـات الشعب المصـري . تجد مثـلاً ربعـاً يسكنه أنـاس بُسطـاء . . . ثم تجد إلى جانبه حياً صغيراً فيه بيوت أعيـانٍ كبـار . كنت تجد أغني فئـات المجتمـع ثم الطبقـة المتـوسطـة، ثم الفقراء؛ وكلّهم متجاورون . أنا لا أعرف ماهــو شكــل الحــارة الآن! لكنهـا كانت كذلـك حتى الستينـات . وقـد علقت بذهني عدة مظـاهـر، وأثـرت في تكـويني . مثـلاً العـائـلات الـتركيـة القـديمـة، وتأثيرات التمصّــر عليهـا . الأغنيـاء ومنـادرهم المفتـوحـة للفقـراء برمضـان . الفتـوّات الـذين كانـوا ذوي وجودٍ معترف به . فقد رأيت بعيني في ثورة العام 1919 كيف اكتسح الفتوّات الحيَّ واستولوا عليه .

عندما تقول إنّ الحارة وحياتها أثّرتا في تكونيك، فماذا تعني بذلك؟ هل أثّرت الحارة مثلاً فيك في «الثلاثية»؟

ـ لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية إلى حدّ ما، وفي «حكـايات حارتنا» بشكلٍ أكبر . كانت طفولة طبيعيةً لم أعـرف الطـلاق أوتعـدّد الزوجات أو التيتّم . ونموت في ظلّ أسرةٍ هانئةٍ مستقرةٍ كنت أقدّسها وأحبّها أشدّ الحبّ . وقـد انتقلنا من الجمـاليـة عام 1924 إلى العبـاسيـة . وفي العبـاسيـة توفي والـدي عام 1937 . وللعبـاسيـة سحرها واتّسـاعهـا، لكنّ مخيلتي الطفولية احتفظت بصورةٍ أنصع وأزهى للجمالية . وقد بدا ذلك كله في أكثر أعمالي وبخاصةٍ «أولاد حارتنا» كما سبق أن ذكرت .

استاذ نجيب! لننتقل إلى بدايات تكوينك الأدبي!

ـ في احـد الايـام رأيت صديقـاً لي اسمـه يحيى صقـر يقرأ كتـابـاً، روايـة بوليسيـة عنوانها : ابن جونسون! فاستعرته منه، واستمتعت بمغامرات البطل للغاية . وبدأت أبحث

عن سلاسل وروايات مشابهة؛ وكان عمري وقتها حوالي العشر سنوات كان أبي موظفاً لا يقرأ كثيراً في غير القرآن الكريم. ما رأيته في بيتنا من الكتب الأدبية قليل جداً لا أذكر منه غير «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي. وقد بدأتُ عملي الأدبي كطفل بإعادة كتابة الروايات التي أقرؤها مع تعديلات بسيطة في الأسماء والأحداث، وأكتب في النهاية عليها: تأليف نجيب محفوظ! وبعد سنتين أو أكثر انتقلت من البوليسيات المترجمة إلى قراءة المعاصرين من المصريين المنفلوطي أولا، ثم طه حسين والعقّاد. وهؤلاء من كتّاب المقالات، فقد كان فن الرواية والقصة غير محترم. الأفكار وعوالمها ومقالاتها كانت هي الملفتة للانتباه. وقد أثّر فيّ العقّاد بالتساؤلات التي كان يُثيرها حول أصل الوجود، ومعناه. ومن هنا جاء توجّهي إلى الفلسفة - بالاضافة إلى أنني كنت متفوقاً في الرياضيات والعلوم في دراستي الثانوية.

هل لهذه الأسباب اتجهت لدراسة الفلسفة؟

- نعم من أجل ذلك! وكان والدي وأساتذتي يرون أنّ عليّ أن أدرس الطبّ أو الهندسة بسبب تفوقي في الرياضيات والعلوم. لكنني كما قلتُ كنتُ قد بدأتُ أقرأ العقّاد وإسماعيل مظهر فتحركت في أعماقي نزعاتٌ فلسفية. وقد صُدم والدي، واعتقد أنني أكره التخصصات التطبيقية فقط؛ فاقترح علي دراسة الحقوق لكي أصبح قاضيا أو مستشاراً أو وكيل نيابة. بينما كنت أنا أرى أنّ دراسة الطب أو دراسة الفلسفة ستوصلني إلى معرفة سرّ الوجود.

كيف مضت العلاقة بين الأدب والفلسفة لديك؟

- دخلتُ قسم الفلسفة بجامعة القاهرة. ولم يكن أحدٌ من أقربائي والمترددين علينا يتعاطى الشأن الأدبي بحيث يستطيع إرشادي. وسرعان ماتخرّجت في الفلسفة بالليسانس دون أن اكتشف أسرار الوجود، ودون أن يخفّ غرامي بالاقاصيص والروايات. وحرتُ طويلاً، ثم وجدت الحلّ عام 1936: أن أتوقّف بالليسانس التي حصلتُ عليها، فلا أتابع الدراسات العليا؛ وأنصرف في الوقت نفسه لتثقيف نفسي ثقافة شاملة وكتابة القصة والرواية. وبدأت الكتابة في مجلاتٍ مجهولة. كنت أنشر قصصاً قصيرة أو على سلاسل وفي عدة مجلات. لذلك كان عيداً لديّ عندما نشرت لي مجلة الرواية لأحمد حسن الزيات قصة قصيرة؛ فقد كانت أهمّ مجلات الوطن العربي فيما يتصل بهذا الفنّ الجديد نسبيا. ثم نشر لي سلامه موسى في «المجلة الجديدة» فكانت فرحة كبرى أيضاً.

ماذا كنت تنشر، وأين هي تلك القصص الآن؟

- كنت أنشر قصصا قصيرة. أمّا الروايات التي كتبتها فكنت أدور بها على الناشرين فلا أجد مهتماً. ولأنني كنت أريد النشر فقد كتبت قصصاً قصيرة لتنشرها المجلات؛ وليس لأنني أهوى كتابة القصة القصيرة. وأكثر هذه القصص موجودة في المجلات التي نشرتها آنذاك والتي نسيت أكثرها. بعضها فقط استنقذه المرحوم عبد الحميد جودة السحّار عندما نشره مجموعاً في «همس الجنون» بإرشادٍ من أحمد حسن الزيّات، وكتبوا عليه 1938، أي تاريخ صدور القصص، وليس تاريخ نشرها في كتاب، والذي كان في الأربعينات بعد «زقاق المدق». لكنّ «همس الجنون» بل و«زقاق المدق» ليس أول ما نشر لي من كتب. أول مانشر لي ترجمتي لكتاب جيمس بيكي: «مصر القديمة» الذي رميت من وراء ترجمته إلى تحسين لغتي الانجليزية فأخذه المرحوم سلامه موسى وطبعه دفعة واحدةً بدلا من نشره على حلقات في «المجلة الجديدة».

لكن ماذا كانت علاقتك بالناشرين لك؟ وماذا كانت علاقتك بالتراث؟

- خاب أمل سلامه موسى بي عندما رآني لأول مرة. فقد كنت أرسل إليه قصصاً قصيرة ومقالات في موضوعات فلسفية فينشرها. فلمّا قابلته وجدني طالباً صغيراً في الجامعة. وقد كتبت في تلك الفترة مقالاتٍ في موضوعات فلسفية أو فكرية أكثر بكثير ممّا كتبت قصصاً قصيرة. لكنني ودّعتُ الكتابة الفلسفية بمجرد تخرجي من الجامعة كما قلت إذ صممت على اختيار الأدب والقصة لمستقبلي. ولم تكن لي علاقة مستمرة أووثيقة بالتراث العربي القديم. فقد قرأتُ نصوصاً كثيرةً في دراستي الثانوية مثل الكامل للمبرّد والأمالي لأبي علي القالي، وقرأت بعض الشعر القديم. ماحاولت العثور عليه وقراءته لم يكن حاضراً: الرواية بالعربية. فالعقّاد يكتب سارة؛ لكنه يحتقر القصة والقصّاصين. وطه حسين يكتب قصصاً في الصّيف. «وعودة الروح» لتوفيق الحكيم كانت هي الأقرب لما أريده لكنّها كانت مسرحاً أكثر مما هي رواية.

لكنك بدأت بكتابة «الرواية التاريخية»! ما علاقة ذلك بالتراث؟ ولماذا انصرفت عنها بسرعة؟

- بعد أن حسمت الصراع بين الأدب والفلسفة عام

1936، انصرفت لكتابة الرواية والقصة القصيرة. وفكّرت ببداية روائية في وقتٍ كانت فيه الوطنية المصرية متأججة، والدعوة للفرعونية باعتبارها كمثل أصالة مصر في وجه الانجليز ـ مزدهرة. ولأنني كنت أقرأ كثيراً في تاريخ مصر القديم إبّان ازدهار العلوم والكشوف الأثرية فقد قررتُ الإفادة من قراءاتي في إرواء وطنيّتي فكتبتُ على التوالي: رادوبيس وعبث الأقدار، وكفاح طيبة. وكان المقصود طبعا الكفاح الوطني المعاصر لذلك فقد جاءت تفاصيل كثيرة فيها خطأ في خطأ وخيال في خيال. وقد اهتممت آنذاك بالتاريخ المصري القديم كثيراً، وحضرتُ محاضراتٍ كثيرة في قسم الآثار بالجامعة. لكنني أقبلت فجأة على كتابة «القاهرة الجديدة» ونسيت التاريخ القديم كلّه رغم مابذلت فيه من جهد. وهكذا فقد تغلبت الرغبة الواعية على الحيرة. ولم أعد بعد ذلك للرواية التاريخية أبداً.

اعتاد المحاورون على سؤال الكتّاب والروائيين عن علاقة الكاتب بشخصيات رواياته ـ فما هي علاقتك بشخصيات رواياتك؟

ـ لايمكن اختلاق شخصية بلا أصل. فحتى العملية الوصفية المجرّدة لابدّ أن تكتسب طابعاً شخصياً معيناً. فالفن خلق مشترك بين الفنان والواقع. بل إنّ الأمر في الفنّ أعقد من أن تصفه الكلمات. تماماً مثل النقاش في تراثنا في النقد الأدبي حول الأسلوب والمضمون، أو اللفظ والصورة. . الخ. ولذلك فانّ كلّ عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعياً فهو ذاتي. لكنه عندي ليس ترجمة ذاتية؛ بل انه فهمٌ شخصي للحركيات الاجتماعية والفردية.

لأكن أكثر تحديداً. أحس أن قصتيك الأخيرتين «صباح الورد» و«قشتم» شخصيتان جداً. ويبدو لي بشكلٍ عامٍ أنك شديد الحنين إلى الماضي!

ـ فعلاً! يعتمد هذان العملان على ذكرياتي في مرحلة معينة؛ في مرحلة العباسية. لكن هناك تغييرٌ في الأسماء وبعض الوقائع. فهل تبقى بعد التغييرات سيرة شخصية؟

لا أظنّ ذلك! أمّا الحنين إلى الماضي فحقيقةٌ أيضاً في أعمالي وبخاصةٍ الأخيرة. فأنا الآن في الربع ساعة الأخير من الرحلة؛ كراكبٍ في الرحلة قبل الأخيرة؛ قبل الوصول النهائي للقطار. لذلك أستعيدُ تفاصيل الرحلة!

أطال الله في عمرك! فأنا أحسبُ أنك لم تتوقّف عن الكتابة!

ـ نعم! صحيح! لم أتوقف. فستصدر لي مجموعة قصص قصيرة قريباً. لكنني لست منهمكا في عملٍ طويلٍ الآن. لقد ضعف بصري، ولم أعد أستطيع الجُلوس للكتابة لوقتٍ طويل.

لكنّ المعروف عنك أنك شديد التنظيم!

نعم! فقد عشت طوال حياتي موظفاً. فكان لابُدّ إذا أردتُ الاستمرار في الكتابة ان أتبّع نظاماً حديدياً ـ فأنا أكتب وأقرأ كلّ يوم على الأقل ثلاث ساعات في السنوات الأخيرة. وكنت أكتب قبل ذلك خمس ساعات.

كتابتك كلّ يوم تعني أنك تملك تخطيطا مسبقا لرواياتك!

ـ نعم! أكتب تخطيطاً للشخصيات والأفكار على الورق قبل البدء بالكتابة. وكلّما نمت الشخصية في ذهني أضفت تفصيلات. وأثناء الكتابة لا ألتزم بالتخطيط كلّه، فالشخصيات تفرض نفسها؛ لكنّ الهيكل الأساسي الذي وضعته يظلّ قائماً.

ما دام الأمر كذلك؛ فهذا يعني أنك منذ البداية تقصد أن تقول شيئاً معيناً!

ـ الفن عموماً تعبيرٌ عن تجربة إنسانية. وهو لا يخلو من قيمةٍ معرفية لكنها ليست المقصود الرئيسي. أنا لا أقصد في رواياتي تقديم معلومات؛ بل تجربة شخصية حية. والنتيجة الحتمية للكتابة تأصيل قيمة اجتماعية أو مبدأ أخلاقي. لكن إذا كان هذا هو المقصود المباشر؛ تحولت الرواية إلى خطبة وعظية.

نجيب محفوظ؛ هو الآن أكثر نحافة، وشيخوخة لكنّي أُحبّ حضوره. شاهدتُهُ للمرة الأولى عام 1960 بميدان الأوبرا ذاهباً إلى عمله بمؤسسة السينما التي كان يعمل مستشاراً لها. ومنذ ذلك الحين رافقته متلمذاً وزميلاً. قرأتُ معه ما قرأ، واطّلعت معه على ماكان يكتب، وأطلعْتُهُ على ماكنت أكتبه. قال لي وأنا أودّعُهُ بعد هذا الحوار منتصف فبراير 1989: كتبتُ حتى الآن خمسة وأربعين عملاً، وآمل أن استطيع متابعة التجربة. فالكتابة عملٌ شاقٌ شاق.

(×) جمال الغيطاني: روائي مصري. أهمّ أعماله: التجليات، وحارة الغيطاني ـ وقد ترجمت بعض أعماله الروائية إلى الانجليزية والفرنسية.



نجيب محفوظ محاطاً بالأصدقاء في بيته بالقاهرة بعد إعلان خبر حصوله على جائزة نوبل

مارسيل رايخ ـ رانيكه الناقد الأدبي

بيتر بونسن

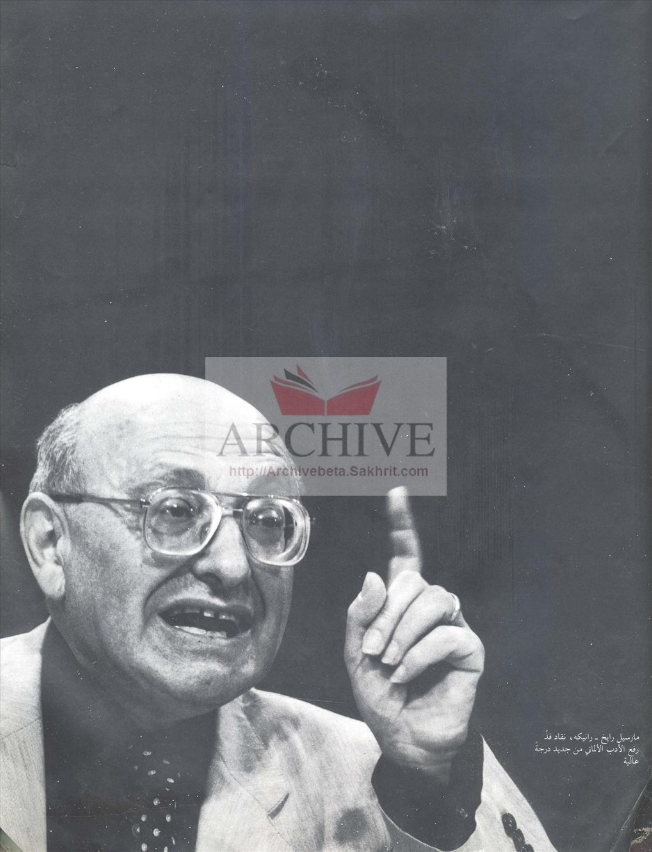
مارسيـل رايـخ ـ رانيكـه Marcel Reich-Ranicki غادر القسم الأدبي بصحيفـة فرانكفـورتـر ألغـماينة وسلمه إلى زميـل أصغـر. وبـذلـك يتراجـع أشهر نقاد الأدب الألمان المعـاصـرين عن محط الضوء. لكنه؛ كما طمأن الأصدقاء والأعـداء لن يعتـزل العمـل الأدبي باعتـزال المنصب، وسيستمر في تصديه للاحداث الأدبية عندما يرى ذلك مناسباً.

أمّا خصـومُـهُ، فإنهم يطلقون عليه لقب: «المنصب نفسه بابا للأدب»! لكن هذه التهمة لاتنصفه؛ فهو لم يشعر أبداً بالسيطرة والتسلُّط؛ كما انه لم يعين نفسه لذلك أو لم يطمح لذلـك. لكن مما لاشـك فيـه انـه أشهر نقاد الأدب خلال المرحلة الحـاليـة بـألمـانيـا. لكن هذا الصراع على الثقافة يوضـح الاهميـة التي صارت لها في الصحف والمجلات في العقـدين الأخيرين من السنين؛ بحيث صار الأمر يتعلق بملايين من القراء، وملايين من النسخ المباعة من الكتب المنقودة أو المذكورة. فقد صارت للنقاد صولةٌ ودولةٌ بحيث أمكن القـول: «الأفضـل أن ينقد الكتاب في الفرانكفورتر ألغـماينـة نقـداً سلبيـاً من ألاّ يذكر على الاطلاق». وهذه العبارة السـاخرة في الحقيقة تُخفي قسوة القضايا في الأدب والنقد بألمانيا المعاصرة.

يقـول رايخ ـ رانيكـه: «الناقد الذي يستطيع أن يدمر هو الذي يستطيع ان ينقد» ولاتكمن وراء هذه العبارة نزعاتٌ تدمـيريـة؛ بل إنها تأخـذ الأدب والثقافة مأخذ الجد؛ كما يريـد الأدب لنفسه. وهذا الجد قد يقود إلى بعض الجدل والمبـالغـة؛ أوكما يقـول رايخ ـ رانيكـه: «من لايملك شجاعة المبالغة؛ فإن عليه ان يعمل محاسباً أو صيدليا. أما النقد فعليه ان يدعه وشأنه».

أمـا المنقـودون؛ فإنهم طبعـاً لاتسُـرُّهم مبـالغات الناقد أو حدّتـه؛ وغـالبـاً مايجيبـون بضـرباتٍ تحت الحزام. فعلى سبيـل المثال؛ عنـدما ظهرت رواية غونترغراس: الفأرة؛ عام 1986 قال رايـخ ـ رانيكـه: إنها مأسـاة! لقـد أضـاع غراس حســه الادبي! وغضب غراس، واعتـزل بكلكتا بالهند حيث كتب كتاباً «أخرج فيه لسانه» ساخراً من رايخ ـ رانيكه؛ ومُتهماً إياه بالنفاق!. وفي الحقيقة فإن الخداع هو آخر مايمكن اتهـام النـاقد به. فقد وضح من عمل رايخ ـ رانيكـه طوال العقـود الثـلاثة الأخيرة مدى معرفته بالثقافة الألمـانيـة قديمها وحديثها. وهو لايُخفي مقاييسهُ النقدية، ويعـرضهـا على الملأ للنقـاش وليس خافيـاً أنه يميلُ إلى الأعـمال الـواضحة المتوترة التي تملك تقاسيم، وتقترب من الواقـع. كما أنه يتشكك في التجارب الصارخة في الادب، ويكـره المـزاجية التي تبدو في هذا السيل المريع من الانتاج الأدبي. فناقدنا يعتبر نفسه وكيل القارىء وعينه الفاحصة.

وُلـد مارسيـل رايـخ ـ رانيكـه في 2 يونيـو 1920 في بولنده. وأتت به عائلته الى برلين عام 1929. وبين العامين 1958 و 1967 عمـل مع «المجمـوعـة 47» الأدبيـة؛ كما عمل في القسم الأدبي من الصحيفة الأسبوعية: دي تسايت. وفي العــام 1974 صار رئيس قسم «الأدب والحيــاة الأدبيـة» بفـرانكفـورتـر ألغـماينة حتى قرّر التقاعد عام 1989. وقد خلف النـاقد في حياته الأدبية أصدقاء وخصوماً لكن حتى الخصوم لاينكرون إنجازاته في مجال النقد. فالكاتب هوغو دتـبرنـر يقول عنه: «إنه انتصارٌ له، ومأساةٌ في الوقت نفسه أن يكون هو بالذات قد عمل طوال العقود الثلاثة الماضية على مُسـاعـدة الأدب الألمـاني المعـاصـر للحصـول على مكانته من جديد كثقافةٍ وطنيةٍ معاصرة.



مارسيل رايخ ـ رانيكه، نقاد فذ رفع الأدب الألماني من جديد درجة عالية

تأسيس معهد للعمل الثقافي الخارجي

قررت إدارة جامعة بايروبت الألمانية تأسيس معهدٍ يشمل اكثر من تخصص باسم: «معهدالعلاقات الثقافية الدولية والعمل الثقافي الخارجي». وستكون مهمته دراسة وتدريس ونشر الثقافة الالمانية بالخارج. ومن ضمن مجالات الاهتمام تشجيع الاتجاهات خارج المانيا للتعرف على الثقافة الألمانية. وبذلك يجري العمل على تشجيع التبادل الثقافي والأدبي بين ألمانيا والعالم الخارجي. ويشمل هذا التبادل تدريس الأدب الألماني واللغة الألمانية للأجانب الذين يستطيعون بدورهم عند العودة إلى بلادهم العمل على التعريف بالثقافة الألمانية واللغة الألمانية.

وينوي المعهد أن يبدأ عمله بالتعاون مع جامعات في الخارج داخل تلك الجامعات وداخل جامعة بايرويت. كما يمكن ان يعمل مع مؤسسات ثقافية مهتمّة بالسياسة الثقافية والبناء الثقافي. وسيتأسس ضمن المعهد تخصصٌ بعنوان: «العمل الثقافي الخارجي».

وقد اجتمعت لجنة تأسيس المعهد بالجامعة في يونيو 1989.

آفاقٌ جديدةٌ في السياسة الثقافية الخارجية

هل السياسة الثقافية الخارجية حتى الآن أمرٌيؤخذُ مأخذ الجدّ، أم أنها ليست أكثر من جزءٍ من العملية الدبلوماسية؛ بمثابة وسيلةٍ «متحضرة» لغاياتٍ أخرى؟! هل صحيح أنها العمود الثالث المساوي في القيمة للعمودين الأولين: العلاقة بين دولتين، والعلاقات الدولية؟ صحيحٌ أن مصطلح «السياسة الثقافية» اتسع مجالاً ومدلولاً في السنوات الأخيرة؛ لكن عندما يسأل المرءُ عن نتائج وإنجازات حقيقية تظلّ الاجابة متردّدة وغائمة. ولكي يكون ما نعنيه واضحاً يمكن مقارنة مجال العلاقات الثقافية بمجالٍ آخر من مجالات السياسة الخارجية؛ هو العمل الاقتصادي.

منذ خمس سنواتٍ يعمل المتخصص في التاريخ بارتولد فيتا Witte رئيساً للدائرة الثقافية في وزارة الخارجية الاتحادية، والمؤسسات الاعلامية الدولية. قد استغل فيتا دعوة انترناسيونس Inter Nationes للحديث عن آفاق السياسة الثقافية الخارجية، لطرح رؤيته الجديدة في السياسة الثقافية وعلاقتها بالسياسة الخارجية. وحملت محاضرة فيتا العنوان: «نحو سياسة ثقافية خارجية مستقبلية» وتتركب كلمة فيتا من خمس عشرة نقطة تشكل بمجملها رؤية للسياسة الثقافية الخارجية الممكنة في التسعينات. أما مجالات تلك السياسة فخمسة؛ أولها المجال الأوروبي. أو السياسة الثقافية الأوروبية. فلا بُدَّ ـ من وجهة نظره ـ من



من اليسار إلى اليمين: غيرت فايسكيشن، فولكمار كولر، بارتولد فيتا، وديتر بينكه

تقنين وتوضيح للدور الثقافي للسوق الأوروبية المشتركة .
إنه يرى أنه لابد من استغلال الفرصة للعمل على توحيد أوروبا ثقافيا . ولايعني هذا ـ كما يرى ـ أن السوق الأوروبية هي أوروبا ، كما لاتعني وحدة أوروبا الثقافية إلغاء الوطنيات الثقافية ، والتعددية داخل أوروبا . ثم هناك كمجال ثانٍ : المجال الثقافي الاطلنطي الذي يقضي بتوسيع وتطوير العلاقات الثقافية مع أميركا وكندا .
فالعلاقة مع القارة الاميركية ؛ ليست علاقة عسكرية أو اقتصادية فقط ؛ بل هي قبل ذلك وبعده علاقة قيم مشتركة يمكن تطويرها دون خلق صُور عداوة آتيةٍ من شرق أوروبا ؛ وبخاصةٍ أن هذا الشرق بدأ ينفتح علينا .
وبحسب فيتا ؛ فإن السياسة الثقافية الخارجية وصلت إلى «الدرجة الثالثة» : التعاون مع الأمم الأخرى في برامج مشتركة ، ومشروعات مشتركة ، ومؤسسات مشتركة .
وهكذا فإن الكلمة السحرية التي تنتشر في هذه المجالات الآن هي : «التشابك» بين الانسان والمجتمع بل والمجتمعات ؛ والكلمة الأخرى : الحوار بدلاً من الانفراد والتفرد . وهذه لغة المستقبل الذي يتعايش الناس فيه بسلام وتحاوُر ؛ وبخاصةٍ أن التقنية الحديثة تزيل الحدود ، وتخترق السدود ، وتجعل العوالم عالماً واحداً . ولذا فإن الحديث الطويل العريض عن التآخي بين الشعوب والانفتاح والتحاور من أجل مكاسب اقتصادية ؛ ثم سلوك طريق سياسات محلية ضيقة ؛ هذا السلوك يهيّء لنزاعاتٍ وتوتراتٍ ليست في صالح أحد .
ويختم فيتا محاضرته بالدعوة لاستخدام الوسائل الاعلامية المتطورة جداً للثقافة الخارجية بالطريقة السمعية البصرية . فمن الضروريات مثلاً تلفزيون ألماني موجّه إلى الخارج . وهو ينقد تجاهل هذا الموضوع المهم في لجنة العلاقات بين الحكومة الاتحادية الألمانية وحكومات الولايات . والامر يحتاج إلى خططٍ على المدى الطويل ، وإلى سياساتٍ ثابتةٍ ومستمرة ومتطورة حسب الظروف : «وهذا استثمار على المدى الطويل في عالم تزداد العلاقات بين شعوبه ، وتُبنى بينها جسور التعاون والثقة» .

مطالب بدعم متاحف الأفلام

بمدينة دوسلدورف ، وقع المهتمون بالسينما ، وصناعة الأفلام بياناً طالبوا فيه بمزيدٍ من الدعم لمتاحف الافلام .
ومُصدرو البيان أعضاءُ ندوةٍ استمرت بالمدينة ثلاثة أيام بعنوان : «مخططات ورؤى متاحف الافلام بأوروبا» ؛ بين 1-4 ديسمبر 1988 . وقد أشار المجتمعون إلى أهمية الفيلم في الحياة الثقافية الأوروبية في القرن العشرين ، وتحوله الى وسيلةٍ تثقيفيةٍ رفيعةٍ للناس في أوروبا والعالم .
لكن رغم ذلك ؛ فإن اوروبا تغصُّ بالاف المتاحف الفنية ولا تحتوي الا على متاحف قليلة للأفلام . ومن هنا كانت الدعوة لمزيد من متاحف الأفلام ، ومزيدٍ من الدعم للموجود منها . وقد نبه المنتدون المسؤولين الثقافيين إلى مسؤولياتهم تجاه الفيلم ، وضرورة إخراجها إلى حيّز التنفيذ . وقد أقام المختصون بصناعة السينما لجنة للاتصال من أجل تنظيم العمل وتنسيقه في مجال دعم الفيلم وانتشاره كوسيلةٍ تثقيفية ، ومركز او مكتب اللجنة بدوسلدورف . أما الحاضرون فكانوا من الجمهورية الألمانية الديمقراطية ، وألمانيا الاتحادية ، والنمسا ، وبريطانيا ، والدانمارك ، وفرنسا ، وتشيكوسلوفاكيا ، والاتحاد السوفياتي . وأما المنظم والداعي فكان معهد الأفلام بدوسلدورف ، ووزارة الثقافة بولاية شمال الراين ـ فستفاليا .



مشهد من فيلم «القَتَلة هم بيننا» الذي أنتج بعد الحرب تظهر فيه النساء يكدحن في إعادة بناء البلاد المحطّمة

عالم السينما وحقبة مابعد الحرب

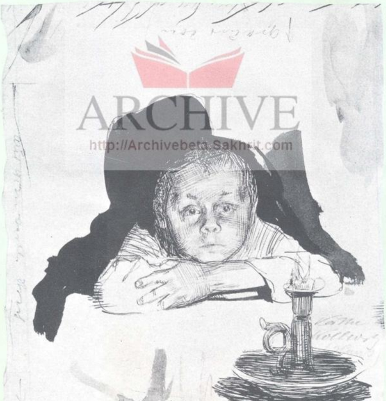
جرى الاعتراف بالافلام الوثائقية كشواهد على العصر والحدث الذي وضعت من أجله منذ زمن طويل. أمّا الافلام العادية فإنها لم تدخل مجال العمل التاريخي والبحثي كوثائق أو ذات دلالة على الزمن الذي أنتجت فيه. لكن الافلام هذه بالذات تُستخدم للعمل البحثي الان في مشروع جديد. المشروع اسمه: «صُور المجتمع في سنوات مابعد الحرب: تحليلٌ للافلام الالمانية 1945-1949» وصاحب المشروع قسم التاريخ بجامعة هانوفر الذي تدرسُ مجموعةٌ من تلامذته وأساتذه صورة الألمان عن المجتمع والدولة في حقبة مابعد الحرب من خلال النماذج التي تعرضها الافلام لمختلف المسائل.

وتموِّل المشروع شركة فولكسفاغن من ضمن دعمها لموضوع: «ألمانيا بعد الحرب». وللمشروع هدفان: وضع قائمة بالموضوعات التي اهتمت بها الأفلام في السنوات الخمس بعد الحرب ودراسة «الجمالية» التي تأسست عليها تلك الافلام. ومادة البحث حوالي الخمسين فيلماً التي أنتجت في مقاطعات ألمانيا الاربع آنذاك بموافقة الحلفاء. و«أفلام الانهيار الكبير» هذه، حيث كانت ألمانيا في حالة خراب شبه كامل، يُنتظر أن تُعطي من خلال المشروع انطباعاً واقعياً عن فهم الألمان لانفسهم ومجتمعهم في أثناء احتلال البلاد.

كيتي كولفيتز في «الدار الجديدة»

في ينـايـر عام 1988 أُعيـد افتتـاح متحف كيتي كولفيتـز Käthe Kollwitz في مقره الجـديـد بمـدينـة كولـونيا . وقد احتفـل المتحف بالـدار الجديدة بمعرضٍ فريدٍ من نوعه . فقـد عرض لمدة شهـرين مجمـوعـة درسـدن المحفورة التي تتضمن رسـومـاً وتخطيطـات مبكـرّة للفنانة كولفيتز . وهذه هي المرة الأولى التي تعرض فيها مجموعة بهذا الغنى وهذه النـدرة خارج درسـدن . وتنتمي الاعـمال المائة والعشرون التي عُرضت إلى الفـترة مابـين 1890 و1912 . وأضـاف المتحف إليهـا ستـين عملاً متأخراً من أعمال الفنانة الكبيرة تمتلكها مدينة كولونيا ومتاحفها .

وهكـذا فإنّ معـرض كولـونيـا هذا عن أعمال كيتى كولفيتز كان خطـوةً مهمـة في التعـريف بالفنـانـة المجهولة نسبياً، وبتجاربها الفنية الأولى بمختلف مدارس الفن قبل أن تتخذ أسلوبها الخاصّ بها .



كيتي كولفيتز،
هانس كولفيتز أمام شمعة، 1895،
رسم بالقلم

DIE KÖNIGIN VON SABA
Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland
Herausgeber Werner Daum,
Belser Verlag,
Stuttgart, Zürich, 1988

ملكة سبأ، الفن والأسطورة والآثار بين الشرق والغرب،
فرنر داوم، دار نشر بلزر،
شتوتغارت وزيوريخ، 1988
216 صفحة.

يتضمن هذا الكتاب الممتع المصوَّر سبعة عشر مقالاً تتصّل بإحدى الشخصيات النسائية الأسطورية الرائعة؛ شخصية بلقيس ملكة مملكة سبأ. وفي الحقيقة فإن هذه المقالات تعرض صورةً شاملةً للتاريخ القديم لجنوبي الجزيرة العربية، وثقافتها. أمّا المشاركون في الكتابة فيه فمجموعة من العلماء الكبار المعروفين عالمياً باختصاصهم بتاريخ الجزيرة القديم ولغاتها؛ وبينهم عدة أساتذة من اليمن نفسها. وقد عرض هؤلاء العلماء في مقالاتهم التي تضمنها الكتاب آخر ماتوصّلت إليه البحوث والكشوف في النقوش والآثار عن اليمن القديم وملكته، والمرويات والأقاصيص المتعلِّقة بها.

أمّا موضوعات المقالات فتشمل حديثاً عن الأهمية الاقتصادية لتجارة البخور في العربية الجنوبية القديمة؛ ونظام الري والسدود والأقنية في اليمن القديم؛ الذي ضمن أرضاً ذات خصوبةٍ عاليةٍ لقرون كثيرةٍ مما دفع المؤرخين إلى تسمية البلاد بالعربية السعيدة. ويبقى ممتعاً قراءة المقالات الجيّدة عن شخصية ملكة سبأ في المرويات والأقاصيص



فؤاد الفتيح ـ الهدهد ينبّئ ملكة سبأ بحكمة سليمان.
رسم بالحبر الصيني، 1986

اليهودية والنصرانية والاسلامية واليمنية والحبشية. فعند كثير من شعوب الشرق، وضمن دياناته؛ كانت بلقيس؛ ملكة سبأ الأسطورية مثاراً لأقاصيص ونتاجاتٍ أدبية ودينية خاصة. وقد توصّل الدارسون إلى أنّ أول القصص المكتملة عن زيارة الملكة لسليمان ظهرت في الحبشة، ووجدت صيغةً جميلةً لها في الملحمة الوطنية الحبشية المعروفة بكبرا نغشت (مجد الملوك). ولقصّة الملكة عند الأحباش جانبٌ سياسيٌّ يتمثل في اتخاذها أساساً لشرعية الأسرة المالكة هناك لأنها تتحدّر - فيما ترى - من ملكة سبأ وسليمان. لكن ليس هناك حتى الآن دليلٌ تاريخيٌّ أو أثريٌّ على وجودٍ تاريخيٍّ لتلك الملكة. فربما كان أصل أقصوصتها أفكار وتقاليد المياه والري والخصوبة؛ بحيث تطوّرت إلى الالهة الشمس المعروفة عن اليمنيين. ولهذا السبب تركت آثاراً باقية في تقاليد الشعوب الأسطورية في الشرق والغرب.

أمّا اليمنيون أنفسهم فلم ينسوا ملكتهم المحوطة بالحكايات والذكريات والأشواق العميقة؛ والتي سمّوها بلقيس. فهناك ملكتان من الأسرة الصُليحية التي حكمت اليمن في القرنين الحادي عشر والثاني عشر واسماهما أسماء وأروى؛ جرت مقارنتهما بها. وفي الشعر اليمني الحديث صار لشخصيتها جانبٌ وطنيٌّ وسياسيٌّ يتعلق بضخامة التاريخ اليمني، وخلود البلاد والوطن والأرض وأمجادها؛ مقارنةً بمشكلات الحاضر وانقساماته وسلبياته. فعن طريق شخصية ملكة سبأ تأسّس في الوعي الثقافي اليمني اعتزازٌ بماضٍ عريقٍ، وصارت رمزاً وطنياً ضخماً أكسب اليمنيين ثقةً ملحوظة بالنفس والهوية. ولم يهملها الشعرُ العربيُّ الحديث؛ بل برزت فيه رمزاً لعظمة اليمن وماضيه. واستخدمها الشاعر المصري صالح جودت (المتوفى عام 1976) رمزاً لصورة ماضٍ مجيدٍ مثاليٍّ نقد في ضوئه الحاضر العربي المشكل.

ويتضمن الكتاب مقالةً للأديبة بلقيس الحضراني تعرضُ فيها وجوه ومثارات اتخاذ شخصية ملكة بلقيس موضوعاً لتصوير أمورٍ مختلفةٍ في الأدب اليمني طوال الأربعين سنة الماضية. وتتتبّع المؤلفة بصورةٍ دقيقةٍ الاستخدامات المختلفة لبلقيسٍ الملكة في الشعر اليمني. فهي تارة تمثل صورة المحبوبة المستدعاة. وهي طوراً تبرز في صورة الابنة الصغيرة التي تستدعي الحبّ والحنان والشوق. لكنها تستخدم أحياناً لتصوير الزوجة المحبّة والمحبوبة. أمّا بلقيس الأم فهي رمزٌ للوطن عند الشاعر اليمني المعروف عبد الله البردوني.

وفي الكتاب مقالةٌ قصيرةٌ للأستاذ الدكتور يوسف عبد الله نائب مدير الآثار اليمنية، وأستاذ التاريخ بجامعة صنعاء؛ تستعدي اهتماماً كبيراً. فقد اكتشف عام 1977 بوادي قانية نقشاً صخرياً طويلاً ومهماً لعلماء الآثار والمؤرخين وعلماء اللغات السامية. سمى يوسف عبد الله النقش: «قصيدة أو شعر حميري»؛ ويعتقد - دون أن يجزم بذلك - أنه يمثل ترانيم يمنية دينية للالهة الشمس؛ وكانت هي الالهة الرئيسية في نواحي الوادي في القرن الثالث الميلادي إبّان الازدهار السياسي والثقافي والاقتصادي لمملكة حميروسبأ. ففي تلك الفترة؛ وفي تلك الناحية احتلت الشمس المكانة الأولى في ملأ الآلهة اليمني؛ ولاشك أنّ لها علاقةً بملكة سبأ القديمة. ويرى مكتشف النص أو النقش أنه ترنيمةٌ موزونة مقفاة للالهة الشمس التي تبرز هنا باعتبارها إلهة المطر وجالبة الخصوبة؛ لأن مضامين النشيد متعلّقةٌ بالاستسقاء.

ويتضمن الكتابُ مدخلاً هو عبارةٌ عن تقديمٍ شاملٍ لحضارةٍ باليمن عمرها ثلاثة آلاف عام، ودورها في الاسهام الثقافي والحضاري العربي والعالمي. لكن الكتاب؛ فضلاً عن ذلك؛ هو مرجعٌ علميٌّ عن الشخصية الأسطورية لملكة سبأ، وتجلياتها في ثقافات العالم ودياناته. ويتضمن الكتاب أيضاً خرائط توضيحية جيّدة؛ تجعل منه مرجعاً موثّقاً لتلك البلاد، وجغرافيتها الحضارية العريقة.

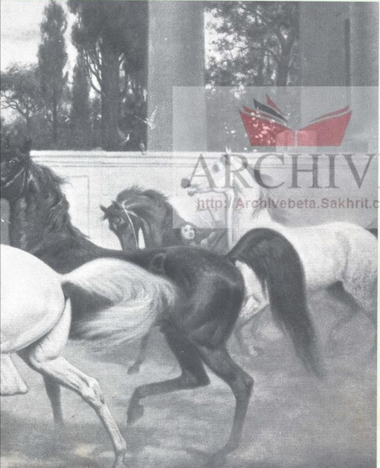
ARABIENS EDLE PFERDE
Asil Araber
3. Ausgabe, Verlag Georg Olms, Hildesheim - Zürich - New York, 1985

الخيول العربية الأصيلة ،
الطبعة الثالثة ،
دار نشر جورج أولمز
هلدسهايم ، زوريخ ، نيويورك
1985 . 996 صفحة .

هذا الكتاب الفاخر الطباعة ، الثري بالصُور الرائعة ، هو فرحةٌ حقيقيةٌ لكلّ محبي الخيول ؛ وبخاصّةٍ أولئك الذين يحبون الجياد العربية . يقع الكتاب في حوالي ألف صفحة ، ويحتوي على 575 صورة لخيول ؛ من بينها 480 صورة ملوّنة . ولايعني هذا أنه «كتابٌ مصوَّر» فقط ؛ بل إنه بالنصوص المُصاحبة للصُور والمكتوبة بالالمانية والانجليزية والعربية ؛ يقدِّمُ قدراً كبيراً من المعلومات عن الحصان العربي لاتُهمُّ القارىء ، والمحب ، ومربي الخيول العربية بألمانيا فقط ؛ بل كل المهتمين بالخيول ؛ والخيول العربية بالذات ممن يعرفون إحدى اللُغات الثلاث . أمّا ناشرُ الكتاب فهو نادي «الأصيل العربي» أو «العربي الأصيل» الذي تأسس بألمانيا الاتحادية عام 1974 تشبُّهاً بنادي الأهرام ونادي الخمسة بالولايات المتحدة . وهدف نادي الأصيل الألماني هذا أن يربط مربي الأصائل العربية بألمانيا بعضهم ببعض ؛ وأن يعتني بتربية هذه الخيول وترويضها بما يتفق وتقاليد الجزيرة العربية العريقة حيث أصل هذه السُلالات من تلك الفيافي البدوية الشاسعة . ويأخذ هذا النادي على عاتقة أمر النهوض بفن ترويض الخيول الأصيلة ذات الأصل العربي ؛ وسائر سُلالات الخيول الأصيلة وأنواعها .

والمعروف أنّ البدوي العربي لم يكن يربي ويروض جواده كوسيلةٍ للهو والتسلية ؛ بل باعتباره رفيق الحياة والطريق ، رفيق الكفاح من أجل البقاء في ظروف الحياة الصحراوية القاسية . ولذا فإنّ الأصائل العربية هي سُلالاتٌ متعوِّدةٌ على تحمل المشاق ، وعلى تحقيق إنجازاتٍ كُبرى تحت أقسى الظروف .

والكتاب يُوردُ مجموعةً من الأقوال المأثورة من أشخاص ومؤلفين



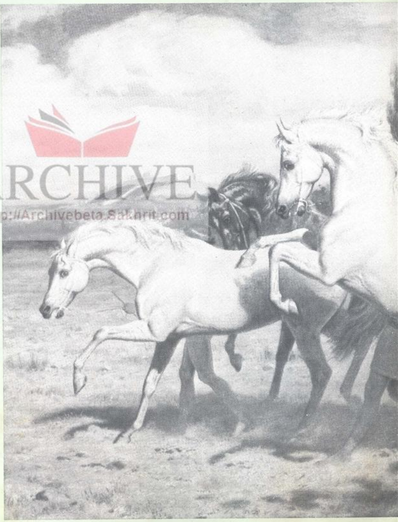
ج . أ . هارينغتون بيرد ـ إطلاق الجياد العربية . مُلك خاص

مختلفـين؛ تنضح منها خبرة قرونٍ وقرونٍ عن طباع الفرس العربي، وطرائق ترويضه، والتعامل معه. والواقع أن هذه الخبرات المتناقلة هي العُدّة الأساسيةُ اليوم لعُشاق الأصائل العربية ومُربيها. وتشكل هذه الخبرات المتوارثة الجزء الأهم في الكتاب الذي بين أيدينا. وتتعاطى المأثورات التي يذكرها الكتاب مع كل المواضيع المتعلّقة بتربية الأصائل العربية واقتنائها: وسائل الاحتفاظ بالأصالة، والتناسُلُ ضمن السلالة الواحدة، وصحة الجياد، وشكل الجواد، وذكاؤه، وقدراته وإمكانياته، وصورته في العقيدة والشعر، وطرائق تعرّف السلالة والأصالة قديماً وحديثاً، ومعنى البداوة العربية وتقاليدها، وتأثيرات الثقافة العربية والعلوم العربية على الغرب.

وهناك ثلاثة فصول قصيرةٍ تختم القسم الخاص بالمعلومات من الكتاب. يتعلقُ أولها بالاصيل العربي في ضوء علم الأعراق الحديث والمُعاصر. ويتعلق الثاني بسُلالة الجواد العربي المشهور «نظير». ويتعلق الثالث بمخاطر ومحاذير التسليل المستمر من داخل السُلالة نفسها.

أمّا صفحات الكتاب الثلاثمائة والثلاثون الأخيرة فتعرض سُلالات الخيول العربية الأصيلة بألمانيا التي دخل أصحابُها في نادي الأصيل العربي. والسلالات مصوَّرةٌ، ولكل سلسلةٍ جدول نسبها أو شجرة تحدُرها مرتبة حسب عراقتها في الأصالة.

وللكتاب بالاضافة لذلك فهارس وجداول يتضمن أولها أسماء الأعضاء الداخلين في النادي. ويتضمن الثاني فهرساً بأسماء الجياد. وهناك ثبتٌ للصُور الواردة في الكتاب وثبتٌ بالمصادر والمراجع لمن يريد مزيداً من الاطلاع. وكل هذه الأثبات؛ بالاضافة إلى المضمون البالغ الغنى، يجعل منه مجلداً جميلاً وقيِّماً في الوقت نفسه.



ACH EUROPA! Wahrnehmungen aus sieben Ländern mit einem Epilog aus dem Jahre 2006;
Hans Magnus Enzensberger
Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1987,
500 Seiten

هانس ماغنوس إنسنسبيرغر
آه يا أوروبا! (ملاحظات من سبعة بلدان)، خاتمة الكتاب تدور في عام 2006

أوروبا ما هذه؟ أهي تلك القارة المستهلكة الواقعة بين الشرق والغرب؟ هل هي حرب العلم ضد الدين؟ أم إنّها هجمة العقلانية على الأسطورة ؟ أم إنّها حرب الحضارة ضد الطبيعة؟ هل هي ميخائيل أنجلو وموتسارت وفلوبير؟ أم هي فائض الإنتاج الزراعي؟ أو طابع تذكاري لبريد ألمانيا الأتحادية؟

لقد أحبّ الألمان أن يصبحوا أوروبيين ليتخلّصوا من كونهم ألماناً ـ بعد أن خرّبوا بلادهم وبلداناً أخرى.

بيد أنّ حماس أوروبا الخمسينات والستينات تحوّل تدريجياً إلى فتور ولا مبالاة. هنا وهناك يظهر تعبير أوروبا الوسطى مثقلاً ببؤس السياسة الزراعية وسيطرة البيروقراطيين وكأنّهُ ضوء كئيب. فحينما لا يعرف السياسيون ماذا يفعلون، ، يجب على المثقفين أن يلعبوا دورهم في البناء والنهضة.

بدعوة من وزير الخارجية الفرنسي جون برنارد رايمون اجتمع مايقارب 200 مؤلف ومفكر وصحفي من كل الأقطار الأوروبية لمداولة موضوع «الهوية الحضارية الأوروبية».

أعقب ذلك الاستهلال في باريس لقاء عالمي للأدباء في برلين، كان محور النقاش فيه ـ أيضاً ـ مسألة «الهوية الأوروبية». وكان جوهر النقاشات التي دارت أثناء ذلك اللقاء والذي شارك فيه حامل جائزة نوبل للآداب لعام 1987 جوزيف برودسكي، هو التقسيم السياسي لأوروبا والعواقب التي ترتّبت على هذا التقسيم الذي يخصّ الألمان أيضاً الذين كانوا قد فشلوا بوضوح في بحثهم الحالي المكثّف عن «الهوية الألمانية».

باختصار وتركيز يعالج هانس ماغنوس إنسنسبيرغر هذا «البحث الأوروبي عن الهوية» في كتابه الصادر نهاية عام 1987 بعنوان: «آه يا أوروبا!»، الذي يطرح فيه السؤال عن العيوب التي شوّهت هذه القارة، بعد مرور نصف قرن على «كارثة المدنية الأوروبية»، حيث تكمن فرص إعادة الترميم في الشرق والغرب. إنسنسبيرغر لا ينحو في كتابه هذا إلى إظهار تأملات وفلسفات تاريخية، فالعنوان يبدي ذلك (ملاحظات من سبعة بلدان) ووسيلتُهُ هي التحقيق الصحفي الواسع، فهو يرجع الى التراث الألماني المطمور، . . . الى شكل أدبي وضعه جيورج فورستر ولودفيج بورنه وهاينرش هاينه وكذلك ألفريد دوبلين وجوزف روت، ذلك الأسلوب الفكري الذي استمرّ حتى العشرينات.

بطريقة مبتكرة يتقمصّ المؤلّف شخصية المراسل الصحفي كما في الحفلات التنكرية مما يمكّنه من الوصول إلى أقصى زوايا المجتمع التي يتناولها بالبحث. وبهذا يتّحِدُ الحوار والتقرير والمقالة القصيرة بالجوانب الوثائقية والروائية والنظرية بحيث يصعب فصل بعضها عن بعض. فلا يمكن لنتائج مثل هذا البحث أن تتطابق إلّا في التناقض، لأنّ عدم النظام والفوضى هما مصدر قوة أوروبا.

إنّ وحدة القارة كما يصوّرها منطق الشركات الضخمة والأحزاب البيروقراطية والسياسيين لهو أمرٌ من نسج الخيال، وكأنّهُ محاولة لجعل هذه القارة متجانسة. فقوة أوروبا تكمن في تنوّعها واختلاف لغاتها وكذلك في حضاراتها، لقد كانت الجذور المشتركة والمتمثلة بأثينا وروما وبالمسيحية في فترة ما قوية ومؤثّرة، وهناك إلى اليوم قوى مركزية طاردة تربط ـ حتّى الهدامة منها ـ الأوروبيين. ففصل الهوية الحضارية يشكّل إحدى أحلك حُقب التاريخ الأوروبي وأكثرها تخريباً، ولكي لا يتكرّر هذا الفصل في هذه القارة، لعلّ من الأفضل أن تُرعى «اللاهوية للأقليات»، وتُشجّع حضارة أوروبية قائمة على الشك.

ليس من قبيل الصُدف أنّ يقترب المؤلّف من موضوعه، من المحيط إلى المركز، ويبقى المكان في كتابه محجوزاً للكبيرات الثلاث: فرنسا، ألمانيا الاتحادية والمملكة المتحدة.

ليس من منظور السلطة السياسية بل من الأطراف يسقط النظر على أوروبا الأمنيات التي لعلها لا تزال تتطلع إلى المستقبل ولم يفتها القطار بعد.

آه يا أوروبا!، كتاب مشوق للمغامرات الأوروبية، كتبه شاعر متنكر في زي صحفي، بأسلوب ذكي ومثير.

الصورة الخلفية: باول كليه، أطلال، 1929